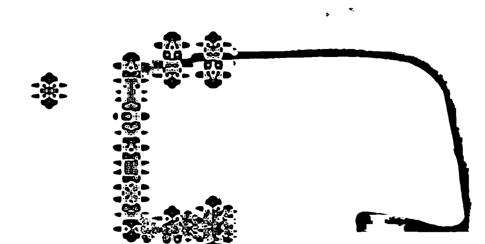
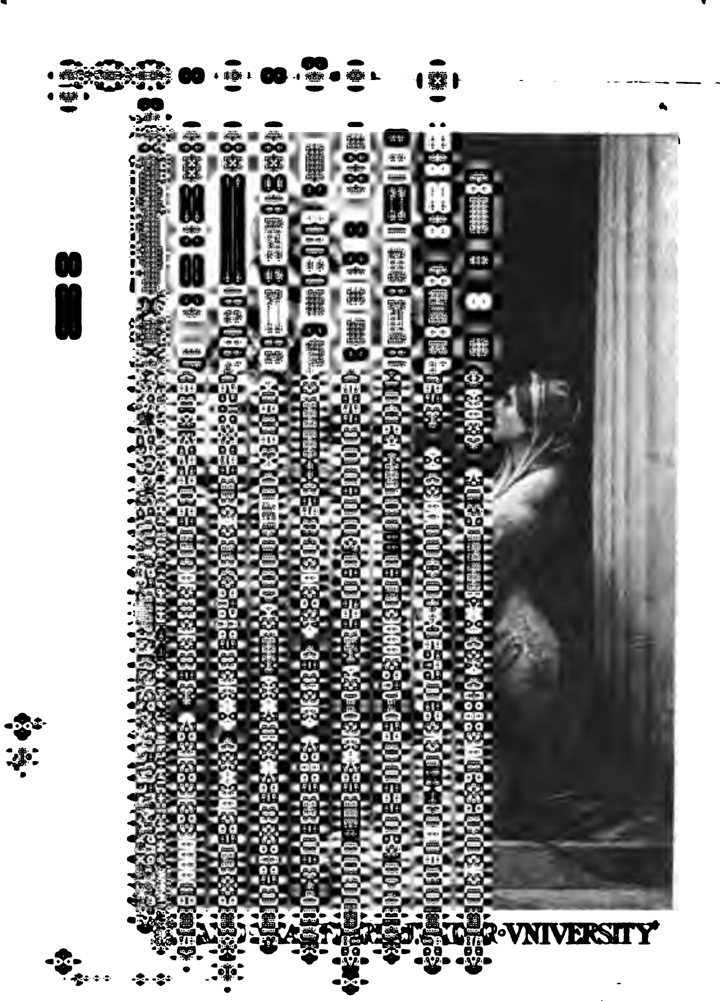


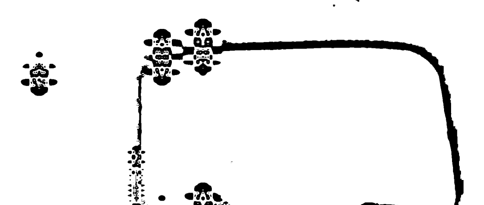


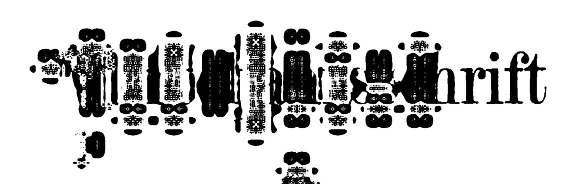




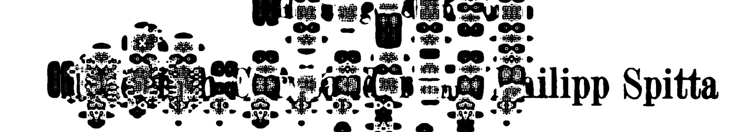



VNIVERSITY



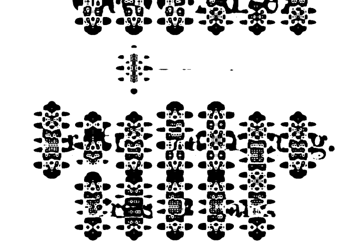


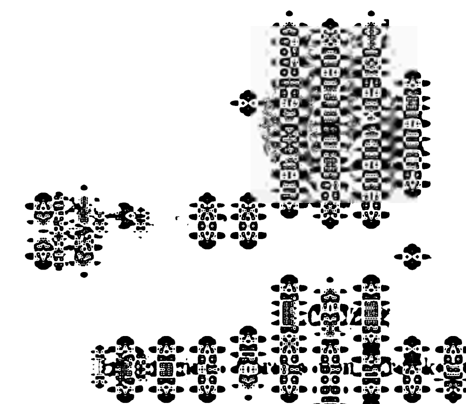
hrift



SCHAFT.

ilipp Spitta





& Härtel

Inhalt.

IV. Musikalische Bibliographie.

Vorwort.

Die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft will einen Versuch wieder aufnehmen, welcher zuerst mit den »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« gemacht, alsdann in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« fortgesetzt worden ist, soweit letztere als Wochenschrift es gestattete. Die Unterzeichneten täuschen sich nicht über die Schwierigkeiten des Unternehmens, hoffen jedoch, daß es bei dem immer entschiedener hervortretenden Bedürfnisse und in der nunmehr gewählten Form leichter gelingen wird, dieselben zu überwinden und ein lebenskräftiges Organ zu schaffen, dessen einziger Zweck sein soll, der Wissenschaft zu dienen. Neben den eigentlich musikalischen Gebieten wird die Vierteljahrsschrift auch die Hülfswissenschaften, soweit es thunlich und zweckmäßig ist, berücksichtigen und den verschiedensten Richtungen Raum gewähren, sofern die Vertreter derselben ihren Auseinandersetzungen eine sachliche Form geben.

Jedes Heft wird etwa acht Bogen umfassen. Selbständige Abhandlungen, welche sich in diesen Raum einfügen, Referate und Kritiken über hervorragende Publikationen sowie ein laufender bibliographischer Bericht über die gesammte neu erscheinende Fachlitteratur werden den Inhalt der Zeitschrift bilden.

Zur Mitwirkung sei jeder eingeladen, dem die Förderung der Musikwissenschaft am Herzen liegt.

Friedrich Chrysander. **Philipp Spitta.**
Guido Adler.

Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft.

Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst. So lange der Naturgesang ohne Reflexion frei aus der Kehle dringt, so lange die Tonerzeugnisse nicht gesichtet und ungeordnet emporquellen, so lange kann auch nicht von einer Tonkunst gesprochen werden. Erst in dem Augenblicke wo der Ton seiner Höhe nach verglichen und gemessen wird — zuerst geschieht dies mit dem Gehöre, dann mit tonmessenden Instrumenten —, in dem Augenblicke, da man sich Rechenschaft giebt über das organische Verhältniß mehrerer zu einem einheitlichen Ganzen verbundener Töne und Tonphrasen und die Phantasie ihr Product derart anordnet, daß dasselbe primitiv-ästhetischen Normen unterstellt gedacht werden kann, erst dann kann wie von einem musikalischen Wissen so von einer Kunst der tonlichen Bearbeitung die Rede sein. Alle Völker, bei welchen man von einer Tonkunst sprechen kann, haben auch eine Tonwissenschaft, wenngleich nicht immer ein ausgebildetes musikwissenschaftliches System. Je höher die Erstere, desto ausgebildeter die Letztere. Mit dem Stande der Tonkunst wechseln die Aufgaben der Musikwissenschaft. Anfangs ist die Wissenschaft vorzüglich bestrebt das Tonmaterial zu fixiren, zu bestimmen und zu erklären — daraus erklärt sich die Wichtigkeit der Kanonik, d. i. der Lehre von den mathematischen Intervallbestimmungen bei den Griechen und die Rangirung der scientia musicae zwischen Arithmetik, Geometrie und Astronomie bei vielen mittelalterlichen Schriftstellern. Bald steigern sich die Ansprüche; die Musik wird unter die artes liberales gestellt, den Jüngern der Tonkunst und Tonwissenschaft wird ein Complex von musikalischen Lehrsätzen vorgetragen, die aus einzelnen Tonproducten abstrahirt werden. Die Tonzeichen werden ausgebildet, Höhe und Dauer derselben genauer regulirt und mensurirt, ja eine

Zeit lang wird die Tonproduction von diesen Regeln und Mensuren geknebelt und gezügelt, bis sie sich wieder Bahn bricht, und nun wechseln abermals die Anforderungen an die Wissenschaft. Sie soll das Verhältniß der Tonkunst zur Dichtkunst erläutern, soll die Grenzen angeben, welche der Tonkunst ausgesteckt sind. Der echte wahre Künstler arbeitet ruhig weiter, dem Kunstgelehrten steht es nun zu, die Kunstproducte zu erforschen. Die moderne Kunstwissenschaft wird vor Allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen. Welche sind nun diejenigen Momente oder Merkmale, an die sich die wissenschaftliche Untersuchung eines Tonwerkes anlehnen kann?

Liegt ein Kunstwerk vor, so wird es vorerst paläologisch bestimmt werden. Es wird, wenn nicht in unserer Notation geschrieben, übertragen werden müssen. Schon bei dieser Thätigkeit werden gewichtige Kriterien für die Bestimmung der Entstehungszeit des Werkes gewonnen. Nunmehr wird das Kunstwerk seiner constructiven Beschaffenheit nach untersucht. Wir beginnen mit den rhythmischen Merkmalen: ob eine Taktart und welche vorliegt, welche zeitlichen Verhältnisse in den Gliedern zu finden, wie diese periodisirt und gruppirt sind. Es könnte auch mit der Tonalität begonnen werden und zwar die tonliche Beschaffenheit einzelner Stimmen und dann erst die des Ganzen, wie es eine Zeit lang im Mittelalter gebräuchlich war, heute aber mit Recht nicht mehr üblich ist. Die einzelnen Theile werden nach ihrer Cadenzirung, den Übergängen, Accidentien untersucht und zum Ganzen gestellt. Nunmehr wird die Construction der Mehrstimmigkeit klargelegt: Umfang und Vertheilung der Stimmen, die Nachahmung der Themen und Motive je nach den Eintritten in verschiedenen Intervallen und ihrer verschiedenen zeitlichen Aufeinanderfolge, ob die Themen vergrößert, verkleinert, umgekehrt oder entgegengesetzt sind, ferner die Führung der Con- und Dissonanzen, deren Vorbereitung und Auflösung oder freier Eintritt. Die Art der Bewegung der einzelnen Stimmen untereinander wird verfolgt; das Verhältniß von Haupt- und Nebenstimmen, die Herübernahme eines Cantus firmus, seine Verwendung und Gliederung, die Durchführung der Themen und Motive wird erwogen und fixirt. Hat die Composition einen Worttext, so wird dieser kritisch untersucht; zuerst nur als Dichtung, hierauf in Bezug auf die Unterlegung oder Verbindung mit der Melodie. Hier wird man auf die Accentuirung, die prosodische Beschaffenheit im Verhältniß zur musikalisch-rhythmischen eingehen müssen; diese Textirung wird wieder bedeutende Anhaltspunkte für die Beurtheilung des Werkes bieten. Ist die Composition nur instrumental, dann wird auf die Art

der Behandlung des Instrumentes respective der Instrumente eingegangen; die Instrumentirung, d. i. die Art und Weise der Vereinigung und Sonderung, der Gegenüberstellung und Untermischung der instrumentalen Klanggruppen und -Körper wird geprüft. Vereint damit kann die Ausführung, besser Aus- oder Aufführbarkeit erwogen werden: die Applicatur an den diesfalls zur Verwendung kommenden Instrumenten, der Vortrag, die Intensität der Tonstärke bei verschiedenen Stellen, die Vertheilung der Stimmgattungen u. s. w.

Sind die Hauptmerkmale festgestellt und sind je nach der individuellen Beschaffenheit des Werkes einzelne specielle Eigenthümlichkeiten constatirt, dann kann man an die Beantwortung der Frage herantreten, welcher Kunstgattung das Stück angehört und zwar welcher Gattung nach der Auffassung der Entstehungszeit des Kunstwerkes und nach unserer Auffassung. Damit nähern wir uns der wichtigen definitiven Entscheidung über die Entstehungszeit des Werkes und hier kann unterschieden werden: a) die Zeit, in der es geschaffen wurde; entweder allgemein die Epoche oder genauer die Schule, oder es kann endlich direct einem Tonkünstler zugeschrieben werden und in dem letzteren Falle wieder einer bestimmten Schaffensperiode des Tonsetzers oder Tondichters. Je älter das Werk ist, desto schwerer wird eine ganz genaue Fixirung der Entstehungszeit sein. Es kann aber auch b) ein Werk in einer Zeit entstanden sein, der es seiner Beschaffenheit nach nicht mehr angehört, es kann den Stempel einer vergangenen Kunstepoche tragen. Mit den geologischen Schichten kann man, wenn auch in sehr verkleinertem Maßstabe, Zeitläufe von Kunstepochen vergleichen; wie die Erdrinde aus verschiedenen Epochen angehörigen Formationen gebildet ist, so zeigt auch das Gesammtbild einer Zeit einen unterschiedlichen Kunstcharakter. Es wird also in einem solchen Falle zwischen der Zeit der factischen Entstehung und der der eigentlichen Zugehörigkeit des Werkes unterschieden werden müssen. Man wird dann immerhin einzelne Züge an dem Werke bemerken, welche verrathen, daß dasselbe trotz der äusseren analogen Beschaffenheit doch nicht gänzlich dem Geiste der Zeit entspricht, der es seiner Structur und Textur nach angehört; man sagt dann, das Werk sei in der Manier dieser oder jener Periode oder Schule, dieses oder jenes Meisters geschaffen. Als Schlußstein der kritischen Betrachtung ist die Bestimmung des Stimmungsgehaltes, des ästhetischen Inhaltes anzusehen; freilich gilt diese häufig als einziges Moment, als Alpha und Omega der kritischen Analyse. Wissenschaftlich läßt sich dieser nur erst dann erfassen, wenn die übrigen Bestimmungen vorausge-

gangen sind. Auch hier wird man versuchen, specifisch musikalischen Stimmungsgehalt zuerst zu erfassen; es wird aber ein in den meisten Fällen vergebliches Bemühen sein, den Stimmungsgehalt in Worte umzusetzen, und selbst wenn ein dichterischer Vorwurf, sei es dem Worte oder nur der Idee nach, dem Tondichter zur Unterlage des Kunstwerkes gedient, wird es ein kühnes Unterfangen sein, die Analogie der den beiden Theilen, Wort und Ton, zukommenden Stimmungsgehalte, die Identität oder Contrarität derselben wissenschaftlich auszusprechen. Verhältnißmäßig leichter dürfte es bei musikalisch-dramatischen Werken sein, bei denen die Action einen festeren Stützpunkt bietet.

Dies sind in allgemeinen Umrissen die Untersuchungsobjecte der musikwissenschaftlichen Forschung. Daraus wird das nunmehr festzustellende System dieser Wissenschaft aufzubauen sein. Dieselbe zerfällt demnach in einen historischen und einen systematischen Theil. Die Geschichte der Musik gliedert sich nach Epochen, größeren und kleineren, oder nach Völkern, Territorien, Gauen, Städten und Kunstschulen; die Zusammenfassung ist entweder zeitlich oder örtlich, oder zeitlich und örtlich. In höchster und letzter Instanz aber wird die Geschichte der Musik die künstlerischen Schöpfungen als solche betrachten, in ihrer gegenseitigen Verkettung, dem wechselseitigen Einfluß ohne besondere Rücksicht auf das Leben und Wirken einzelner Künstler, die an dieser stetigen Entwicklung Theil genommen haben.

Die Fächer dieses historischen Theiles sind nun folgende: 1) die Kenntniß der Notationen. Die musikalischen Zeichen stehen, wie bereits erwähnt, im innigen Zusammenhange mit der Kunst selbst, besonders die mittelalterlichen Tonzeichen bestimmen und bedingen die Production, so daß man schon eine historische Eintheilung der europäisch-abendländischen Musik — vielleicht die maßgebendste — gemäß der Verschiedenheit der Tonzeichen treffen könnte: die Epoche der Neumen, die Epoche der Mensuralzeichen und die der Taktbezeichnung, eine Eintheilung, die so ziemlich derjenigen auf architektonischem Gebiete in romanische, gothische und Renaissance-Epoche entspräche. 2) Die Zusammenstellung historischer Gruppen, gewöhnlich musikalische Formen genannt. Die Tonproducte einer bestimmten Zeit haben untereinander einerseits gemeinschaftliche und andererseits verschiedene Momente, die sie eignen, unterschiedlichen Gruppen unterstellt zu werden. Die Motette, Frottole, Villanelle, das Madrigal, das Präambulum, Ricercare, die Sonata, Suite, Symphonie (im modernen Sinne) u. s. w. gehören ihrer Ausbildung nach bestimmten Zeiten an, und so lassen sich auf diesem Wege hervor-

ragende Gesichtspunkte zur übersichtlichen kunsthistorischen Beurtheilung gewinnen. Wie häufig die Titel und Benennungen willkürlich verschoben und mißbraucht werden, braucht hier wohl nicht erwähnt zu werden. Den höchsten Rang nimmt 3) die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten ein; diese ist der eigentliche Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit. Wie von den Anfängen der einfachen Melodie ausgehend der Bau der Kunstwerke allmälich wächst, wie von den einfachsten Thesen ausgehend die in den Tonproducten latenten Kunstnormen complicirt und complicirter werden, wie mit entschwindenden Culturen die Tonsysteme vergehen, wie an das Glied sich nach und nach eine Kette von Zellen anschließt und so organisch wächst, wie die außerhalb der fortschrittlichen Bewegung stehenden Elemente, weil nicht lebensfähig, untergehen — dies darzulegen und nachzuweisen ist die dankbarste Aufgabe des Kunstgelehrten. Man könnte sagen, daß mit den Generationen die Kunstgesetze wechseln; so mannigfaltig auch der Wechsel ist: die Kunst erreicht verschiedene Etappen, welche in Bezug auf die in ihrer Begrenztheit zu erreichende Schönheit unüberschreitbar sind. Bei der Darlegung der Kunstgesetze einer bestimmten Zeit ist wohl zu unterscheiden zwischen jenen Principien, die in der Kunstpraxis zu erkennen sind, und jenen, wie sie die Theorie lehrt. Denn die Theoretiker gehen der Geschichte zumeist erst nach, sie folgen ihr in gewisser Distanz nach und während das Leben fortpulsirt, reflectiren sie über Vergangenes. Nur mit Rücksicht darauf ist die Eintheilung in theoretische und praktische Musik zu billigen: es giebt keine theoretische Musik im eigentlichen strengen Sinne des Wortes, wohl aber eine Theorie der Musik. Da nun die Theorie gewöhnlich im Kampfe mit der contemporairen Praxis ist, verfiel man auf die nicht sehr passende Bezeichnung »theoretische Musik«, an der noch heute insbesondere viele französische Musikforscher festhalten. Gar selten ereignete sich der Fall, daß ein Theoretiker der Geschichte vorauseilt, und dann ist es gewöhnlich ein Fehlgriff, über den die Kunstpraxis zur Tagesordnung übergeht; um nur einen Fall herauszugreifen: Hieronymus de Moravia wollte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die musica colorata einführen, lange bevor die Musik reif war, die Chromatik in sich aufzunehmen. Der Versuch blieb daher vereinzelt, und war trotz der Ingeniosität ein unmögliches Beginnen. Es kommt auch vor, daß Theorie und Praxis sich in einem Manne vereinigt finden, dann ist noch zu unterscheiden, ob dieser wirklich im Geiste seiner Zeit oder in dem einer vergangenen Epoche schafft; im ersteren Falle ist die Aufgabe der Erforschung der Kunstgesetze der betreffenden Periode

erleichtert, immer aber muß man sich vor Allem an die Kunstwerke selbst halten. Im innigen Zusammenhange damit steht die Darlegung der verschiedenen *Arten der Kunstausübung*. Mit dem Fortgange der Kunst verändert sich auch die Technik, instrumental und vokal. Manchmal übt die technische Ausübung einen Einfluß auf die Kunstproduction; dies ist insbesondere der Fall bei den Modeinstrumenten, die sogar ab und zu die schöpferische Thätigkeit einerseits beeinträchtigen, andererseits erweitern. Häufig stellen die Kunstwerke an die Ausübenden Anforderungen, denen diese erst nach langem Studium gerecht werden; anfangs lassen sich die reproductiven Künstler bei der Wiedergabe zumeist nur von dem Instincte leiten, allmälich klären und festigen sich die Ansichten und es bildet sich so die Tradition. Bei einem Momente in der Kunstproduction haben die reproducirenden Künstler sich schaffend bethätigt: bei der Ornamentik. Diese verdankt natürlichen und auch unnatürlichen Regungen ihr Fortkommen und drohte im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Schling- und Schmarotzerpflanze den kernigen Stamm zu überwuchern. Auch die Besetzung mehrstimmiger Compositionen mit verschiedenen Instrumenten war beim Erblühen der Instrumentalmusik zumeist den Ausübenden überlassen und die Regeln der *Instrumentation* entkeimen diesem erstehenden Usus. Mit der Geschichte der Instrumentation ist im innigsten Connex die Geschichte der musikalischen *Instrumente* in ihrem Bau und ihrer Verwendung — ein Nebengebiet des historischen Theiles der Wissenschaft. Eine große Menge von Hilfswissenschaften schließt sich an diesen an: 1) die *allgemeine Geschichte* mit ihren Hilfswissenschaften der Paläographie, Chronologie, Diplomatik, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivkunde; und auf musikwissenschaftlichem Gebiete ist die musikalische Paläographie und Bibliographie ein besonders wichtiges Hilfsgebiet. 2) Die *Litteraturgeschichte und Sprachenkunde*, die in untrennbarem Zusammenhange mit der Musikforschung stehen, gerade so wie bei Vocalwerken der Ton mit dem Worte. 3) Geschichte der *mimischen Künste* (Orchestik und Tanz), die ebenfalls organisch mit der Musik verknüpft sind, endlich 4) die *Biographistik* der Tonkünstler sowie die Statistik musikalischer Associationen und Kunstinstitute. Die Biographistik hat sich in letzter Zeit unverhältnissmäßig in den Vordergrund gedrängt, sich sogar als Musikwissenschaft κατ' ἐξοχήν geberdet, während sie doch nur ein wenn auch immerhin wichtiges Hilfsgebiet derselben ist. Hier sollte, wie es einzelne vortreffliche Biographien beobachten, neben den Kunstproducten des Behandelten nur untersucht werden, was mit der künstlerischen Artung in directem oder indirectem Zu-

sammenhange steht« wie die physische Beschaffenheit des Künstlers, seine Erziehung, die Vorbilder, die er studirt und in sich aufgenommen hat, der Einfluß seiner Umgebung auf seine künstlerischen Anschauungen, die künstlerische Stellung, die er bekleidet, die Momente, die gewaltig in sein Gefühlsleben eingriffen, die Art seiner Productionsthätigkeit, sein Verhalten zu den übrigen Künsten, sowie endlich seine ethischen und culturellen Anschauungen.

Der zweite Haupttheil der Musikwissenschaft ist der systematische; er stützt sich auf den historischen Theil und zerfällt in drei Theile: in einen A) eigentlich speculativ musiktheoretischen, B) musikästhetischen, C) musikpädagogischen. Hier werden die Kunstgesetze, die sich aus der geschichtlichen Entwicklung als zu höchst stehend — ich sage zu höchst und nicht zu letzt stehend, denn beide Begriffe decken sich nicht immer — ergeben, systematisch geordnet entweder als solche erklärt und begründet (A) oder mit Rücksicht auf das Kunstschöne, dessen Kriterien bestimmt werden (B), oder endlich mit Bezug auf den pädagogisch-didaktischen Zweck (C). Die Untersuchungsobjecte der kritischen Forschung bestimmen hier die Eintheilung. 1) die Rhythmik, d. i. die Zusammenfassung und Erklärung aller die zeitlichen Eigenschaften der musikalischen Werke betreffenden Regeln, Normen und Gesetze: die absolut musikalische Rhythmik im Verhältniß zur Dynamik aller Körper und der Metrik und Prosodie der Sprachen. 2) die Harmonik, d. i. die Zusammenfassung und Erklärung der tonalen Beschaffenheiten successiver Tonfolgen und contemporärer Tonverbindungen und der Tonfortschreitungen: Aufstellung und Begründung des Tonsystems, d. i. der einheitlichen Übersicht über das Tonmaterial je einer Culturepoche. 3) Als Resultirende der beiden vorausgehenden Theile ergiebt sich die Erforschung des inneren Zusammenhanges, der Reciprocität der rhythmischen und harmonischen Beschaffenheiten der Kunstwerke. Die Melik, wie man diesen Theil nennen könnte und auch schon manchmal nannte (wenn auch nicht, so viel mir bekannt, in dieser präcisirteren Bedeutung), legt die Eigenthümlichkeiten der unisonen, homophonen und polyphonen Musik dar und gelangt so mittelst der Thematik (der wissenschaftlichen Erforschung der Bedeutung und Stellung der musikalischen Gedanken in einem Kunstwerke) zu der Betrachtung der sogenannten musikalischen Kunstformen, d. i. der Abstractionen aus den verschiedenen ein- und mehrstimmigen Tongebilden. Die Melik ist entweder absolut musikalisch oder wird mit der Prosodie und Metrik verbunden, wenn sie das Untersuchungsobject auf die Diction erweitert.

Die Aufstellung und Begründung der höchsten Gesetze der

Kunst führt notwendiger Weise zum Vergleiche der einzelnen Normen. Die Werthschätzung und Vergleichung führt so auf das ästhetische Gebiet[1]. Die Erhebung bestimmter Principien und Regeln zu der angegebenen Höhe setzt voraus, daß der Forscher sich einerseits mit den Kunstwerken, andererseits mit den das Kunstwerk appercipirenden Subjecten beschäftigt. Es liegen also der Forschung zwei Objecte vor, deren Reciprocitätsverhältniß zu ergründen das letzte Ziel der Ästhetik sein muß. Vor Allem aber gilt es die Kriterien des Kunstwerkes zu erkennen, jene Momente, die ein Werk zu einem künstlerischen Producte stempeln. Ist jedes Tonproduct ein Kunstwerk? Es wird allgemein nur jenes als Kunstwerk bezeichnet, welches die Kriterien des Kunstschönen in sich trägt. Es wird daher die Vorfrage zu beantworten sein, was ist das musikalisch Schöne, wie verhält es sich zum allgemeinen Kunstschönen? Durch diese Bestimmung werden zugleich alle Tonproducte, an denen diese Kriterien nicht nachzuweisen sind, als unkünstlerisch bezeichnet. Man könnte die Frage aber auch anders fassen: Muß jedes Kunstwerk schön sein, sind die diesen Kriterien des Schönen nicht entsprechenden Tonproducte nicht auch Kunstwerke? z. B. die in Secunden und Quarten einhergehenden Todtenlitaneien, wie sie in Italien insbesondere in dem ambrosianischen Gottesdienste in Mailand üblich waren; sind diese nur pathologische Erzeugnisse des Schmerzes und der Zerknirschung, oder sind sie schon Kunsterzeugnisse? Letzteres sind sie wohl in dem Sinne, insoferne eine gewisse technische Vorübung dazu gehört, dieselben auszuführen, aber entsprechen sie deshalb auch den Anforderungen des Kunstschönen? Diese Fragen sind von größter Bedeutung nicht nur für die Bestimmung des Kunstschönen, sondern auch für andere damit direct oder indirect zusammenhängende Thesen, die summirt jenen Complex ausmachen, welchen man gewöhnlich als Ästhetik der Tonkunst bezeichnet. Einige der wichtigsten seien hier herausgehoben: a) Entstehung und Wirkung der Musik. Ist die Wirkung nothwendig größer, wenn die Ausdrucksmittel reicher und mannigfaltiger werden? b) Das Verhältniß der Tonkunst zur Natur; giebt es auch Tonsysteme gegen die Natur, wie Goethe behauptet? c) Das Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes; denn neben den rein musikalischen Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der specifisch constructiven Ele-

[1] Der von Fétis gebrauchte Ausdruck »Philosophie der Musik« zur Bezeichnung »der Erforschung der künstlerischen Producte und ihrer Umwälzung« genügt weder für die historische noch für die ästhetische Musikwissenschaft; hiedurch werden nur Termini verschiedener Wissensgebiete untermischt.

mente stehende Motoren ein, die oft von unübersehbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind. d) Die Eintheilungen der Tonkunst je nach der Art der Entstehung oder dem Orte der Ausübung oder dem Zwecke, dem sie dient: Kirche, Kammer, Conzert, Theater und Oper etc. e) Die Grenzen der Tonkunst in Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit, die Abgrenzung ihres verwerthbaren Klangmateriales gegenüber Schall und Geräusch; Connex und Scheidung gegenüber den übrigen Künsten. Hier wird auch der Übergang in das Formlose und Zufällige (nach der Bezeichnung Goethe's) besprochen werden. f) Die ethischen Wirkungen der Tonkunst, da die Ethik sowohl nach älteren wie neueren Philosophen in unmittelbarer Beziehung zur Musik steht, während Einige von einer ethischen Grundlage des Musikgefühles sprechen. Moderne Philosophen schufen auch die Frage über die Stellung der Musik zur Metaphysik, welche als Schlußstein aller dieser Betrachtungen angesehen werden könnte. Neben diesen wissenschaftlichen Fragen stehen einige musikalische Tagesfragen, die die Gemüther kunstbegeisterter Musikfreunde und kunstfeindlicher Zeloten beunruhigen und große Massen in feindliche Lager spalten, so z. B. der musikalische Bandwurm: »wann war der Höhepunkt der religiösen Tonkunst oder was ist echte Kirchenmusik?« Ferner der Rangstreit zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, der schon von Plato und Aristoteles angeregt wurde. Oder die musikalisch-politische Frage: Ist im musikalischen Drama das Wort oder der Ton Führer oder herrscht die Handlung? Die Erledigung solcher und ähnlicher Dinge regt das Interesse manches sonst Gleichgültigen an, die Beantwortung derselben liegt latent in Kunst und Wissenschaft.

Als dritter Hauptabschnitt des systematischen Theiles ist die musikalische Pädagogik und Didaktik zu nennen. Sind die Gesetze in abstracto festgestellt und naturwissenschaftlich begründet, dann werden sie mit Rücksicht auf den Lehrzweck gesichtet und zusammengesetzt. Hier giebt es demgemäß eine allgemeine Musiklehre, die die Grundlagen musikalischen Wissens enthält, z. B. Bau der Tonleiter, Arten der Intervalle und der verschiedenen Rhythmen u. s. w., eine Harmonielehre, d. i. die Lehre über die Verbindung der Harmonien, Lehre vom Kontrapunkt, d. i. über die gleich- oder nachzeitige Verbindung zweier oder mehrerer selbständiger Stimmen, Compositionslehre, ferner die Methoden des Unterrichtes in Gesang und Instrumentalspiel. Mit dieser Aneinanderreihung der genannten Disciplinen will nicht gesagt sein, daß dies die einzig mögliche, oder etwa die beste Rangirung dieses didaktischen Theiles sei. Seit zwei Jahrhunderten gilt diese Stufenleiter, und erst in neuester Zeit fängt man an die Harmonielehre für überflüssig, ja

für schädlich anzusehen. Selbst wenn diese fallen gelassen würde, wäre der Fortgang der Studien nicht wesentlich verändert, da dann die Grundlehren derselben in die allgemeine Musiklehre aufgenommen werden müßten. Eine genauere Gliederung innerhalb der einzelnen Disciplinen scheint aber dringend geboten[1]. Das Verhältniß dieses pädagogischen Theiles zum abstract wissenschaftlichen läßt sich allgemein dahin präcisiren, daß die Lehre sich begnügt, die zur Erlernung der Kunst nothwendigen Normen und Regeln auszuwählen und den von der Wissenschaft aufgestellten und begründeten Satz vorzutragen, ohne auf die Erforschung und tiefere Begründung (zumeist naturwissenschaftlicher Art) einzugehen. Sie lehrt z. B. das Quintenverbot im reinen Satz, aber die Harmonik sucht sich auch über die Gründe Rechenschaft zu legen, befragt die Geschichte über die Zeit der Einführung, bringt die einstmalige Nichtbeachtung, ja geradezu primäre harmonische Verbindungsart der Quintenfolgen in Zusammenhang damit, verfolgt die allmälige Einschränkung und wendet sich nun nach Erledigung der historischen Vorfrage zur Erforschung des Zusammenhanges mit der physiologischen Beschaffenheit des Ohres, erwägt die Gründe, etwa die Abhängigkeit von dem Wechsel der Obertöne, und kommt so zu einer detaillirten Bestimmung, in welchen Fällen das Quintenverbot berechtigt, in welchen überflüssig und von der freieren Praxis auch nicht beobachtet wird. So bildet die wissenschaftliche Untersuchung die Stütze, auf Grund welcher die Disciplin lehrt.

Ein neues und sehr dankenswerthes Nebengebiet dieses systematischen Theiles ist die Musikologie, d. i. die vergleichende Musikwissenschaft, die sich zur Aufgabe macht, die Tonproducte, insbesondere die Volksgesänge verschiedener Völker, Länder und Territorien behufs ethnographischer Zwecke zu vergleichen und nach der Verschiedenheit ihrer Beschaffenheit zu gruppiren und sondern.

Die Hilfswissenschaften der musikwissenschaftlichen Systematik sind: die Akustik mit ihrem Annex, der Mathematik; die Physiologie, besonders in dem Theile über Gehörsempfindungen; die Psychologie, besonders in ihrem Theile über die Tonvorstellungen und Intervallrelationen und das praktische Gegenstück derselben, nämlich die Lehre von dem musikalischen Denken, die als ein Theil der allgemeinen Logik anzusehen ist; die Grammatik, Metrik und Poetik, und als Hilfsgebiet des musikpädagogischen Theiles die allgemeine Pädagogik. Noch mannigfache andere Wissensgebiete werden gestreift und stehen theilweise im Wechselverkehr, Gebiete, die zu nennen nicht mehr geboten erscheint. (Siehe Tabelle Seite 16 u. 17.)

[1] Näheres hierüber folgt in einer speciellen Abhandlung.

Die Methode der musikwissenschaftlichen Forschung richtet sich nach der Art des zu Erforschenden: in paläographischen Dingen wird sich der Forscher jener Mittel bedienen, die man gewöhnlich als Methode der Forschung der historischen Hilfswissenschaften bezeichnet; er wird alle Wege einschlagen, die der Diplomatiker und Paläograph geebnet hat, aber er wird auf dem Gebiete der Notation gewisse Seitenwege betreten müssen, die ein wenig abseits liegen von der breitgetretenen Straße. Die Erfahrung wird hierin die Lehrmeisterin sein. In philologischen und litterarhistorischen Dingen wird sich der Musikforscher wieder jener Wege bedienen, die die betreffende Wissenschaft angelegt hat; er wird hier aber wohl vorsichtiger steigen müssen, denn während viele Philologen es so herrlich weit gebracht und sich von den Lebenspfaden abgewendet haben, wird jeder Kunsthistoriker vielmehr auf den Lebenspuls der künstlerischen Gebilde horchen und mit seiner Sonde sie nicht tödten wollen. Zur Erreichung seiner Hauptaufgabe, nämlich zur Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten und ihrer organischen Verbindung und Entwicklung wird sich der Kunsthistoriker der gleichen Methode bedienen wie der Naturforscher: vorzugsweise der inductiven Methode. Er wird aus mehreren Beispielen das Gemeinsame abheben, das Verschiedene absondern und sich auch der Abstraction bedienen, indem von concret gegebenen Vorstellungen einzelne Theile vernachlässigt und andere bevorzugt werden. Auch die Aufstellung von Hypothesen ist nicht ausgeschlossen. Die nähere Begründung des Gesagten sei einer speciellen Abhandlung vorbehalten, das Schwergewicht der Betrachtung liegt in der Analogie der kunstwissenschaftlichen Methode mit der naturwissenschaftlichen Methode.

Die Aufstellung der höchsten Kunstgesetze und ihre praktische Verwerthung in der musikalischen Pädagogik zeigte uns die Wissenschaft in unmittelbarer Berührung mit dem actuellen Kunstleben. Die Wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie im lebendigen Contact mit der Kunst bleibt. Kunst und Kunstwissenschaft haben nicht getrennte Gebiete, deren Scheidelinie scharf gezogen wäre, sondern es ist vielmehr das gleiche Gebiet, und nur die Art der Bearbeitung ist verschieden: der Künstler baut in dem Haine seinen Tempel auf, in dem Haine, dessen Düfte sich aus den frei wachsenden Blüthen immer wieder neu beleben. Der Kunsttheoretiker macht den Boden zugänglich und wegsam, er erzieht den Jünger zu seiner Lebensaufgabe und begleitet den inspirirt Schaffenden als Lebensgefährte. Sieht der Kunstgelehrte, daß es nicht zum Besten der Kunst ausfällt, so will er ihn auf die richtige Bahn führen. Steht das Gebäude da, so hütet und vertheidigt es

In tabellarischer Übersicht ergiebt

Musik-

I. Historisch.
(Geschichte der Musik nach Epochen, Völkern, Reichen, Ländern, Gauen, Städten, Kunstschulen, Künstlern).

A. musikalische Paläographie (Notationen).	B. Historische Grundclassen (Gruppirung der musikalischen Formen).	C. Historische Aufeinaderfolge der Gesetze. 1. wie sie in den Kunstwerken je einer Epoche vorliegen, 2. wie sie von den Theoretikern der betreffenden Zeit gelehrt werden. 3. Arten der Kunstausübung.	D. Geschichte der musikalischen Instrumente.

Hilfswissenschaften: Allgemeine Geschichte mit Paläographie, Chronologie, Diplomatik, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivkunde.
Litteraturgeschichte und Sprachenkunde.
Geschichte der Liturgien.
Geschichte der mimischen Künste und des Tanzes.
Biographistik der Tonkünstler, Statistik der musikalischen Associationen, Institute und Aufführungen.

[1] Zum Vergleiche diene die synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus, welche die die Übersetzung giebt die griechischen termini möglichst getreu, manchmal umschrieben,

System

I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ
(Theoretischer oder spekulativer Theil).

A. φυσικόν (Physikalisch-wissenschaftlich)

- a. ἀριθμητική (Arithmetik)
- b. φυσική (Physik)

B. τεχνικόν (Spezial-technisch)

- c. ἁρμονική (Harmonik)
- d. ῥυθμική (Rhythmik)
- e. μετρική (Metrik)

ich das Gesammtgebäude[1] also:

rissenschaft.

II. Systematisch.

ıufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze.

A. Erforschung und ›egründung derselben in der			B. Aesthetik der Tonkunst.	C. Musikalische Pädagogik und Didaktik (Zusammenstellung der Gesetze mit Rücksicht auf den Lehrzweck)	D. Musikologie (Untersuchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken).
. *Harmonik* tonal od. tonlich).	2. *Rhythmik* (temporär oder zeitlich).	3. *Melik* (Cohärenz von tonal und temporär).	1. Vergleichung und Werthschätzung der Gesetze und deren Relation mit den appercipirenden Subjecten behufs Feststellung der *Kriterien des musikalisch Schönen.*	1. Tonlehre,	
			2. Complex unmittelbar und mittelbar damit zusammenhängender Fragen.	2. Harmonielehre,	
				3. Kontrapunkt,	
				4. Compositionslehre,	
				5. Instrumentationslehre,	
				6. Methoden des Unterrichtes im Gesang und Instrumentalspiel.	

Hilfswissenschaften: Akustik und Mathematik.
Physiologie (Tonempfindungen).
Psychologie (Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle).
Logik (das musikalische Denken).
Grammatik, Metrik und Poetik.
Pädagogik
Ästhetik etc.

ollständigste Übersicht über das musikalische Unterrichtssystem der Griechen enthält;
enn der vollkommen deckende Ausdruck im Deutschen fehlt.

er Musik.

II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ - ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ
(Unterricht oder praktischer Theil).

C. χρηστικόν (Compositionslehre)			D. ἐξαγγελτικόν (Ausübung oder Execution)		
μελοποιΐα (melodische omposition)	g. ῥυθμοποιΐα (rhythmische Composition oder angewandte Rhythmik)	h. ποίησις (Poetik)	i. ὀργανική (Instrumental-Spiel)	k. ᾠδική (Gesang)	l. ὑποκριτική (dramatische Aktion).

der Kunsthistoriker, verbessert die schadhaft gewordenen Theile und wird es gar baufällig, so stützt er es, um es der Nachwelt zu erhalten. Damit begnügt sich aber nicht der treue Freund. Er rangirt und ordnet das Ganze und macht es so der Menge zugänglicher. Soll es erstürmt oder niedergerissen werden, dann umzäumt er es oder rückt es in gemessene Ferne und bewahrt es so für Zeiten, die wieder das richtige Verständniß dafür haben. Eine seiner schönsten Aufgaben ist aber, dem lebenden Blumengarten das Erdreich frisch zu erhalten, das nöthige Interesse zu erwecken und zu heben; leider trachteten die meisten Kunstschriftsteller sich dieser erhabenen Pflicht zu entziehen. Endlich sind sie die Wächter der Ordnung; sie codificiren, wie gezeigt wurde, das zum Gesetz gewordene Recht, müssen es aber auch — oder sollen es vielmehr — beweglich erhalten gegenüber den Erfordernissen des Lebens. Wenn der Künstler den Rayon der Altvorderen verläßt, um sich ein neues Gebiet zu erobern, so läßt der Kunsthistoriker das alte nicht veröden und verwüsten und unterzieht sich gleichzeitig der Doppelaufgabe, mit seiner Hilfsarmee dem Künstler bei der Occupation behilflich zu sein, mit Hand anzulegen an der Urbarmachung des neuerworbenen Bodens und das Gerüst aufzustellen zum Aufbau des neuen Werkes. Seine Erfahrungen sind der Berather des jungen Baumeisters. Weist dieser im Übermuthe die theilnahmsvolle Beihilfe von sich, dann wird er das Gebäude entweder gar nicht unter Dach bringen oder dieses wird, weil auf lockerem Boden stehend, bald in sich zusammenbrechen, Wind und Wetter nicht Stand halten. Von der Wiege bis an das Grab begleitet der Kunstforscher den Künstler; die Geisteskinder des Letzteren, die Wahrhaftigkeit in seinem Erdenwallen werden noch über das Grab hinaus vom Kunsthistoriker beschützt und beschirmt. Wie gegenüber dem nicht mehr lebenden Künstler die Unabhängigkeit der Beurtheilung leicht fällt, so ist es Pflicht, dieselbe sich auch gegenüber dem Lebenden zu bewahren; der Ausspruch Voltaire's »on doit des égards aux vivants, on ne doit aux morts que la verité« birgt trotz der scheinbaren Höflichkeit eine große Gefahr, nämlich: da man, wie man besondere Rücksichten gegenüber dem Einen walten läßt, ebenso rücksichtslos gegenüber einem Zweiten verfährt und sich so von voreingenommenen Sympathien und Antipathien leiten lässt, deren Zerrbilder in der Geschichte der Kunstschriftsteller viele Blätter beflecken. Daher als oberster Grundsatz gelten sollte: »Wie den Todten so den Lebenden gegenüber nichts als die Wahrheit«. Die Wissenschaft wird dann neben der Verfolgung ihrer absoluten Bestrebungen, denen zu Folge sie sich als Selbstzweck betrachtet und sich um ihre weitere praktische Verwerthung nicht

kümmert, zur richtigen Einsicht und Beurtheilung der verschiedenen Kunstepochen und auf Grund derselben zum wichtigsten Resultat ihrer Forschungen: zur Fixirung der für die einzelnen Zweige der Kunst geltenden höchsten Gesetze, gelangend, bei der Zerfahrenheit der modernen Kunstzustände und dem offenbaren Schwanken der künstlerischen Productionsthätigkeit auch zur Hebung der actuellen Kunstzustände beitragen. Man hat behauptet, daß es ein sicheres Anzeichen des Verfalles der Kunst sei, wenn die Kunstwissenschaft sich auszubreiten beginne. Es ist aber oben auseinandergesetzt worden, daß ein Kunstschaffen ohne Kunstwissen nicht möglich sei; würde nun wirklich das Reflectiren und Forschen überhand nehmen, so wäre damit vorläufig nur bewiesen, daß das historische Verständniß erstarke. Es ist aber längst anerkannt, daß dieses der Apperception von Kunstwerken höchst förderlich ist. Bleibt die Kunstwissenschaft in den natürlichen Grenzen und vereinigt sie sich zu bestimmten Aufgaben mit den Künstlern, wie z. B. bei der Restaurirung, Bearbeitung und Aufführung historischer Werke, so kann sie unmöglich die Kunstproduction gefährden, abgesehen davon, daß eine wahrhaftige Schöpferkraft sich wohl leiten und erziehen, aber nicht unterdrücken läßt. Vor Allem aber muß die Wissenschaft selbst erstarken, sie muß in richtiger Würdigung ihrer nächstliegenden Aufgaben sich selbst beschränken und so zur Meisterschaft gelangen. »Nie sollen wir die Überzeugung preisgeben, daß dasjenige, was von dem Geiste nach und nach in natürlicher Entwicklung geschaffen worden, sich auf dem Wege der Erkenntniß auch in ihm wieder als Einheit zusammen schließe« sagt Chrysander in der Einleitung zu den »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1863) und speciell über dieses Wissensgebiet: »der gemeinhin angeführte Hauptgrund des Zweifels, daß die musikalische Wissenschaft an Höhe und innerer Vollendung je an die der bildenden Künste hinanreichen werde, weil die Musik geistig viel zu unbestimmt sei als daß in ihrem Gebiete eine den höchsten Anforderungen entsprechende Wissenschaft entstehen könne, ist eine Täuschung«. Und wie zur näheren Ausführung des soeben Angeführten lautet eine Stelle in der Festrede Spitta's über »Kunst und Kunstwissenschaft«, gehalten in der königlichen Akademie der Künste in Berlin am 21. März 1883: »Die Kunstwissenschaft ringt, wenige Zweige derselben ausgenommen, noch mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft. Ohne den Rückhalt einer festen Tradition, schwankend in ihrer Methode und vielfach fragwürdig in ihren Resultaten, gilt sie selbst unter den Gelehrten mehr nur als ein Anhängsel anderer wissenschaftlicher Disciplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu

stehen. Weil sie sowohl eine philosophische, als auch eine physikalisch-mathematische, als endlich auch eine geschichtliche und philologische Seite hat, greift sie in der That in verschiedene andere und selbständige Gebiete der Wissenschaft hinüber und es ist nur das Object der Forschung, vermöge dessen sie einen eigenen Platz für sich beanspruchen kann. Auch ist bis jetzt wohl kaum irgendwo versucht worden, die Vereinigung jener verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft zu einem selbständigen Ganzen in der wissenschaftlichen Welt und in der Gesellschaft zur öffentlichen Anerkennung zu bringen. Trotzdem wird dies in längerer oder kürzerer Zeit geschehen müssen. Der der Forschung vorliegende Stoff ist ein zu reicher und wichtiger, die Voraussetzungen zur glücklichen Bewältigung desselben durch den Forscher zu eigenartig als daß nicht anzunehmen wäre, die Kunstwissenschaft werde sich einen anerkannten Platz neben ihren Schwestern erobern. Aber wie dies auch werden möge, sicher ist, daß hier große wissenschaftliche Aufgaben vorliegen, die ihre Lösung finden müssen und finden werden.« Möge der vorliegende Versuch einer einheitlichen Zusammenfassung der Musikwissenschaft zur Deckung des Bedürfnisses beitragen!

Jeder Schritt, der zu dem Ziele führt, jede That, die uns ihm näher rückt, bedeutet einen Fortschritt menschlicher Erkenntniß. Je aufrichtiger der Wille, desto wirksamer in der Folge, je umfassender das Können, desto bedeutungsvoller das Product, je mehr gemeinschaftlich das Vorgehen, desto tiefgreifender die Wirkung, welche hohe Güter in sich birgt: Erforschung des Wahren und Förderung des Schönen.

Guido Adler.

Über die altindische Opfermusik.

Von

Friedrich Chrysander.

Es ist eine weit verbreitete Meinung, dass wir über indische Musik, auch über die des alten Indien, vortrefflich unterrichtet sind, besser als über die Musik der meisten andern Kulturländer Asiens. Denn der erste Sanskritgelehrte seiner Zeit, der berühmte Sir William Jones, Mitglied der Regierung in Kalkutta und Stifter der großen Asiatic Society, machte die altindische Musik zu seinem besonderen Studium, verschaffte sich die Tractate, welche Brahminen über ihre Tonkunst geschrieben haben, sammelte die Melodien, und gab schließlich ein ausführliches Werk über indische Musik heraus. Dieses Buch ist auch von F. H. von Dalberg ins Deutsche übersetzt und hierbei, mit mehreren musikalischen Beilagen bereichert, über 200 Seiten stark geworden, hat also einen Umfang erhalten, der genügend sein müsste, den Gegenstand erschöpfend zu behandeln.[1] Man glaubte hiermit alles erfahren zu haben, was überhaupt noch davon zu erfahren möglich sei, wesshalb das Werk von Jones-Dalberg denn auch bis auf unsere Zeit die hauktsächlichste, ja fast die einzige Quelle für den Gegenstand geblieben ist, der jedermann auf Treu und Glauben folgte.

Wäre dies nun alles richtig und in der Sache begründet, so würde ich mir nicht erlauben dürfen, hier einen Bericht über die altindische Musik zusammen zu stellen, denn dieser könnte dann aus allgemein bekannten gedruckten Büchern viel einfacher entnommen werden. Die Sache verhält sich aber anders. Die älteste indische

---

[1] Über die Musik der Indier. Eine Abhandlung des Sir *William Jones*. Aus dem Englischen übersetzt, mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet, von *F. H. v. Dalberg*. Nebst einer Sammlung indischer und anderer Volks-Gesänge und 30 Kupfern. Erfurt, bei Beyer und Maring. 1802. kl. 4.

Musik ist uns heute noch so unbekannt, wie sie es war, bevor das Buch von Jones erschien; was er berichtet, führt uns in ihr Wesen nicht im mindesten ein, giebt uns nicht einmal Andeutungen, auf welchem Wege wir dahin gelangen können und wo dieses Wesen denn eigentlich zu suchen sei. Einige seiner Angaben erweisen sich als nicht geradezu verkehrt, aber wenn es auf die Hauptpunkte ankommt, sind sie dennoch fast ganz werthlos. Derartige Mittheilungen sind ungefähr das, was uns Jemand bieten kann, der auf einem gebirgigen Boden Steine findet, welche werthvolle Erze enthalten. Ob sich nun in der Nähe Gold- oder Silbergruben befinden und wo man sie zu suchen hat, darüber lässt uns der Fund gänzlich im Dunkeln, noch viel weniger eröffnet er uns einen Schacht, durch welchen wir in das Bergwerk und damit an die wirkliche Stätte der edlen Metalle gelangen können. Die Wissenschaft, die wahre Wissenschaft hat aber die Aufgabe, für neue Gebiete gleichsam Schacht und Gruben zu eröffnen. Das ist durch Jones nicht geschehen. Man kann daher sagen, sein Buch habe mehr geschadet als genützt, da es Andere so lange vom Weiterforschen abgehalten.

Neuerdings hat nun ein geborner Indier mit Eifer und opferwilliger Ausdauer sich der Sache angenommen. Bedenkt man, dass der Betreffende ein reicher indischer Fürst ist, so darf man nicht zweifeln, dass ihm die verborgensten Quellen zu Gebote stehen. Fürst (Radschah) Mohun Tagore hat bereits mehr als ein Dutzend Bände über die Musik seines Vaterlandes publicirt.[1] Sein Streben ist aber nicht eigentlich auf die Erforschung, sondern vielmehr auf die »Erneuerung der Hindu-Musik« sowie auf ihre Vertheidigung und Verherrlichung gerichtet, muss also mehr ein apologetisch-polemisches als ein wissenschaftliches genannt werden. Demgemäß sind auch die Resultate, welche er mit seiner rührigen Thätigkeit erzielt hat. Nicht ein einziges großes Ergebnis hinsichtlich des Ursprunges und der Ausbildung der ältesten Musik seines Volkes ist von ihm zu Tage gefördert. Hätte er einen Theil seines Reichthums, statt zu ephemeren Publikationen in Calcutta, vielmehr benutzt zur Veranstaltung von Soma-Opfern in Nordindien in alter Feierlichkeit und Pracht, und wären hierbei die uralten Sangesweisen und Ceremonien aufgezeichnet, so hätte er sich den Ruhm erworben, ein wichtiges musikalisches Alterthum, welches heute wohl schon gänzlich verklungen sein wird, vor dem Untergange bewahrt zu haben.

Das von ihm Versäumte ist wenigstens zum Theil von andern

[1] Die Leser der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« haben im Jahrgang 1879 Spalte 540—756 mehr oder weniger ausführliche Berichte darüber erhalten.

bewerkstelligt. Was ich im Folgenden darüber vorlege, beruht auf Nachrichten, welche ich bereits seit zwanzig Jahren in Händen habe, und diese Nachrichten sind die ersten Lichtstrahlen in das Dunkel einer Vorzeit, die bisher durch keinerlei musikalische Kunde erhellt war. Die Art, wie diese Nachrichten erlangt wurden, ist nicht minder merkwürdig, als die Nachrichten selber.

Ein Deutscher, Dr. Martin Haug, aus dem Würtembergischen stammend (geb. 30. Januar 1827 zu Ostdorf bei Balingen), unter Roth in Tübingen gebildet, wurde 1859 von Bonn als Lehrer des Sanskrit nach Ostindien berufen und in der englischen Sanskrit-Hochschule (College) in Puna bei Bombay angestellt. Hier hatte er lauter erwachsenen und zum Theil schon sehr bejahrten Männern heilige Schriften zu erklären, von denen sie den größten Theil gar nicht, und das Übrige durchweg verkehrt verstanden. Wenn diese Erklärungen wirksam sein sollten, so mussten sie in derselben alten Sprache gegeben werden, in der die heiligen Bücher geschrieben sind. Hier fand er aber eine große Schwierigkeit zu überwinden. Er meinte als ein tüchtiger Kenner des Sanskrit nach Indien gekommen zu sein, musste aber bald gewahr werden, dass er es nicht sprechen konnte, da er alles verkehrt aussprach. Dasselbe war also auch (und ist zum Theil wohl noch) der Fall bei den europäischen Sanskrit-Gelehrten. Haug lernte nun die Aussprache von den Brahminen und erklärte ihnen dafür den *Sinn* der Schriften. Diese Studien machte er dort mehr heimlich, denn die Meisten hielten sich scheu zurück, glaubten — und je älter sie waren, desto hartnäckiger — daß ein Ausländer und Ungläubiger die alte heilige Sprache nicht sprechen, noch viel weniger aber in den Sinn der Bücher eindringen könne. Ihr Erstaunen war daher unbeschreiblich, als er anfing ihnen in dieser Sprache Vorträge zu halten und selbst die dunkelsten und stets als unerklärlich angesehenen Stellen ihrer heiligen Schriften zu erklären. Ausgerüstet mit allen Hülfsmitteln der vergleichenden Sprachwissenschaft musste ihm solches nicht schwer fallen, denn das Sanskrit als die Hauptsprache des großen Stammes, zu welchem die germanischen und romanischen Sprachen gehören, besitzt viele Wörter, die in Indien seit Jahrtausenden außer Gebrauch gekommen und unverständlich geworden sind, die aber im Griechischen, im Gothischen oder Deutschen und anderswo noch allbekannt fortleben, also von hier aus auch sehr leicht erläutert werden können. Als die Brahminen sich nach und nach überzeugten, dass Haug's Erklärungen unumstößlich waren, gewannen sie Vertrauen zu seiner Sanskritgelehrsamkeit und zu dem Manne selber. Er legte Ihnen nun folgende Frage vor: »Ich bin aus dem Abendlande zu Euch gekommen, nicht

als Brahmine, nicht einmal als Indier. Ich erkläre Euch Eure heiligen Schriften, selbst diejenigen, die Ihr selber nicht mehr erklären könnt. In Eurer Glaubenslehre steht aber, nur der Brahmine darf die heiligen Schriften lesen, und nur ein Brahmine kann sie auslegen. Wie erklärt Ihr Euch also meine Erscheinung und dass ich Eure Schriften verstehen kann?« Worauf sie, nach reiflicher Erwägung, folgendermaßen antworteten: »Du bist zwar aus dem Lande der Barbaren gekommen, aber gehörst eigentlich zu den Brahminen, ohne dass Du es selber weißt. Der Geist eines Deiner Vorfahren, der ein wirklicher Brahmine war, ist wegen Gesetzesübertretung in einen Barbarenleib gewandert und durch Dich wieder zurückgekehrt: denn nur ein Brahmine kann die heiligen Bücher verstehen«. Bei diesem Zirkelschluss, der nach ihrer Art zu denken auch ganz folgerichtig war, beruhigten sie sich nicht nur, sondern freuten sich höchlich, dass sie ihn gefunden hatten. Eine solche Seelen- oder Brahminenwanderung muss schon das alte Handwerksburschenlied im Sinne gehabt haben, in welchem ein fahrender Geselle u. a. erzählt: »Zu Madras in dem Hindustan | Kam ich bei einer Kneipe an, | Trat ein und schrie: | Ist keiner von Dettlingen (d. i. Schöppenstedt) hie? | Nein, aber von Ellwangen, | Rief ganz hinten ein alter Brahmine.«

Nachdem Haug das Vertrauen dieser abgeschlossenen stolzen Menschen vielleicht in größerem Maße gewonnen hatte, als je ein Europäer vor ihm, sammelte er zunächst an alten Handschriften was er habhaft werden konnte. Er sah bald, dass die richtige Aussprache allein noch nicht genügte, sie lesen zu können; ihr wirklicher Vortrag erforderte Modulationen der Stimme, Betonungen und Geberden, welche auch in den Handschriften durch besondere Zeichen angegeben sind. Diese Zeichen waren den Brahminen sämmtlich noch bekannt, denn mit strengster Beobachtung derselben lernten sie die Bücher auswendig. Haug fand Leute, die heilige Schriften fast vom Umfange der halben Bibel im Kopfe hatten und im Hersagen um keinen Accent irrten, so fest waren Wort und Ton in ihrem Gedächtnis verwachsen, obwohl sie fast nichts davon verstanden.* Derartige Lese- oder Tonzeichen, *Accente* genannt, finden sich auch im Hebräischen,

* Eine willkommne Bestätigung dieser Worte findet sich in dem neuesten Werke von *F. Max Müller* »Indien in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung«, übersetzt von Cappeller (Leipzig, W. Engelmann 1884). Die etwa 10,000 Verse oder 150,000 Worte des Rigveda wurden seit 1500 v. Chr. als der Zeit, in welcher nach Annahme der Sanskritgelehrten diese Hymnen entstanden, aus dem Gedächtniss überliefert. »Ich habe solche [indische] Studenten auf meinem Zimmer in Oxford gehabt, die nicht nur diese Hymnen hersagen konnten, sondern sie auch mit ihren eigenen Accenten hersagten.« (S. 180—181.)

Syrischen, Aethiopischen und noch in anderen Sprachen von Bibelhandschriften und haben unseren Gelehrten, soweit sie dieselben überhaupt beachteten, von je her viele Mühe bereitet. Mit dem größten Kenner des Hebräischen, Heinrich Ewald, hatte ich vor etwa zwanzig Jahren in Göttingen eine mehrtägige Besprechung aller in Betracht kommenden Fragen und Thatsachen, wobei sich die volle Wichtigkeit des Gegenstandes herausstellte, aber auch seine Unerklärlichkeit, falls es nicht gelingen sollte, von anderen Gebieten aus Licht zu bringen, etwa in ähnlicher Weise wie jetzt durch europäische Sprachen zur Erklärung der morgenländischen. Ich hege noch immer die Hoffnung, dass dies von Indien und Persien, d. h. von der Urheimath der indo-germanischen Sprachen aus geschehen kann, um so mehr, da die hebräischen (biblischen) Accente nicht mit der hebräischen Schrift ursprünglich verwachsen sind, sondern sich als von einem andern Volke entlehnt erweisen.

Über die indischen Accente machte Haug in der »Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft« 1863 (Bd. 17, S. 799—802) eine vorläufige Mittheilung und führte dieselbe dann weiter aus in einer großen Abhandlung »Über das Wesen und den Werth des wedischen Accents«, welche im 13. Bande der »Abhandlungen« der Münchener Akademie der Wissenschaften gedruckt ist (»Denkschriften« Bd. 46, S. 1--107; München 1873). Auf diese schöne Arbeit werden wir später, bei Besprechung der hebräischen Accente, näher eingehen.

Von der altindischen Musik, d. h. von allem was über Aussprache und Vortrag der heiligen Bücher hinausgeht und zu dem eigentlichen Gottesdienste gehört, etwas, auch nur das geringste zu erfahren, hat selbst unserm Haug in seiner Stellung und bei seinem vertrauten Verhältnisse zu den Brahminen die größten Schwierigkeiten bereitet, ja war ihm längere Zeit schlechterdings unmöglich. Scheuten die Brahminen sich schon, in Gegenwart eines Ungläubigen ein heiliges Wort auszusprechen, so hielten sie es für den denkbar größten Frevel, einem Fremden sogar die Weisen vorzutragen, in welchen sie bei ihren Festen und Opfern die uralten Gesänge erschallen lassen. »Es gelang mir nur durch Bestechungen und Kunstgriffe aller Art — schreibt Haug mir aus Puna in einem Briefe vom 8. August 1863 — über den Opfergesang etwas zu erfahren, da die Brahminen so abergläubisch sind, dass sie eher sterben, als einem Fremden einen heiligen Vers vorsingen würden.« Was aber die Sache noch viel schwieriger machte, war, dass die Kunde von dieser Musik auch unter den Brahminen selten wird, ja dass sich nur noch sehr wenige, meistens schon hochbetagte Leute finden, die überhaupt noch etwas

matik ausgegangen ist, besitzt einen festen Halt in einer mittleren Höhe, von wo aus die Stimme beliebig sowohl nach oben, wie auch in die Tiefe sich ausdehnen kann. Eine Musik also, die noch ganz unentwickelt hülflos ist und auf keinerlei Harmonie sich stützen kann, verfährt durchaus naturgemäß, wenn sie die Tonica nicht in die Tiefe, sondern in die Mitte verlegt.

Die verschiedenartige Folge oder Verbindung der Töne einer Scala nennen wir Melodie und wenden den Ausdruck bei allen Arten der Musik an. Die Brahminen aber halten das Geistliche und Weltliche in ihrer Musik so streng auseinander, dass sie hier für eine wesentlich gemeinsame Sache nicht einmal eine gemeinsame Bezeichnung dulden. Sie nennen die Tonverbindung in der heiligen Musik *Sáman*, und in der weltlichen *Râga*. Sâman hat die Bedeutung des griechischen Wortes *Melos* (Melodie), nämlich Fluss und ruhige Erhebung. Râga dagegen bedeutet Leidenschaft, Färbung, Gemüthserregung, Zorn; alles stark Aufgeregte, z. B. auch die Raserei des Elephanten, wird râga genannt. Diese verschiedenen Namen sind also nach dem Charakter der geistlichen oder weltlichen Singweisen gebildet und haben insofern einen tiefen Sinn. Man kann auch hierin wieder eine ursprüngliche Empfindung des menschlichen Bewusstseins wahrnehmen, welches ganz richtig das mit verschiedenen Namen belegte, was verschiedenen Zweck und Charakter hatte. Nirgends also ist die Scheidung des Heiligen und Weltlichen in der Musik so streng durchgeführt, wie bei den Brahminen. Zugleich aber ist diese Trennung auch die Ursache geworden, dass ihre Musik in der Entwicklungslosigkeit verharrte. Was so wesensgleich ist, wie »Melodie« in der Musik, muss auch unter einen gemeinsamen Namen gebracht werden, wenn es zu der in seiner Natur liegenden Vollkommenheit gelangen soll. Jene Starrheit der indischen (brahminischen) Musik gewährt uns Abendländern jetzt den Vortheil, dass wir in ihr lauter ursprünglich-musikalische Vorstellungen der Menschennatur gleichsam versteinert vor uns haben.

Die Kürze oder Länge der Silben wird im Vortrage gelehrt, aber durch schriftliche Musikzeichen nicht angeben. Mit andern Worten heißt das: die Inder haben keine Mensur, keine Tonmessung und, was nothwendig daraus folgt, keine Harmonie in unserm Sinne, da ohne Tonmessung die Bildung der Harmonie oder Mehrstimmigkeit unmöglich ist. Schriftliche Zeichen besitzen die Brahminen, wie wir oben gesehen haben, für die Accente, für die Hebung und Senkung des Tones, also für Höhe und Tiefe in jenem beschränkten Umfange, den die gehobene Rede und der laute öffentliche Vortrag zulässt. Mit diesen Accentzeichen, deren Angabe den Sanskrit-

Schriftstellern offenbar das wichtigere war, hatten sie sich gleichsam festgeschrieben, denn man begreift nicht, wie sie es hätten anfangen sollen, um neben den Accentbuchstaben (oder -Zahlen) in ihrer Schrift auch noch für Mensuralbuchstaben Raum zu schaffen. So wird oft eine anscheinende Kleinigkeit ein großes Hindernis für die ganze weitere Entwicklung.

Jede Melodie hat einen besonderen Namen und einen Text, mit welchem sie unzertrennlich verbunden ist. So war es überall im Alterthum und noch in viel späterer Zeit. Dies verhindert natürlich nicht, dass nach und nach neue Lieder im Versmaß der früheren gedichtet, also auch nach den bekannten alten Melodien gesungen werden. Bei unsern Kirchenchorälen ist dasselbe der Fall.

Der Gebrauch der verschiedenen Melodien hängt von den verschiedenen Tageszeiten ab; nur sehr wenige unter ihnen dürfen zu jeder Tageszeit gesungen werden. Dies ist dem Verfahren der römisch-katholischen Kirche auffallend ähnlich.

Der Charakter der Melodien wird bezeichnet durch den Gebrauch oder vielmehr Nichtgebrauch bestimmter Tonstufen in der Scala, denn in jeder Melodie ist die Anwendung gewisser Töne verboten. Es ist dies abermals eine Eigenthümlichkeit, welche sich nicht nur in den Musiksystemen aller alten Völker findet, sondern die sich auch noch durch das ganze Mittelalter bis an die Schwelle der neuen Zeit verfolgen lässt. Den Brahminen musste nun die Beobachtung der gesetzmäßigen Töne einer bestimmten Melodie eine Sache von allergrößter Wichtigkeit sein, denn über jedem der sieben Töne präsidirt nach dem Hinduglauben eine Göttin, deren Zorn und Fluch der Sänger auf sich ladet, sobald er einen falschen Ton anwendet. So lange also der heilige Dienst überhaupt noch im Gange und der Priesterstand erhalten blieb — was bis dahin der Fall gewesen ist —, gewährte diese Methode der Ueberlieferung hinsichtlich einer treuen Bewahrung der in den Urzeiten entstandenen Gesangweisen absolute Sicherheit.

Dies ist in allgemeinen Zügen der Zustand der ausgebildeten indischen Musik; mehreres darüber, namentlich was aus jüngeren Sanskritwerken zu entnehmen war, ist auch bereits durch Jones, Mohun Tagore und Andere bekannt geworden.

3.

Viel unentwickelter ist aber die alte vedische Musik, um die es sich hier handelt und die für uns allein eine wirkliche Bedeutung besitzt. Von ihr konnte man niemals die geringste Kunde erhalten, so dass Professor Haug der erste war, welcher etwas Zuverlässiges

darüber heraus gebracht hat. Das ist aber von größerer Wichtigkeit, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, denn die Bedeutung dieser Musik ist keineswegs auf ihren specifisch musikalischen Gehalt beschränkt, sondern erstreckt sich über die ganze älteste Sanskrit-Literatur und betrifft das sprachlich-metrische Tonwesen so gut wie das musikalische. Die Hauptregeln der heiligen Musik sind in gewissen Lehrbüchern niedergelegt, die zu dem großen indischen Gesang- und Opferbuch, dem Sâmaveda, gehören; diese Lehrbücher heißen mit ihren indischen Namen *Sâtyâyana* und *Drâhyâyana Sûtras*. Die Lieder des Sâmaveda sind längst gedruckt und übersetzt, aber die genannten beiden Lehrbücher waren bis dahin nur handschriftlich vorhanden. Das Verständnis dieser Schriften ist sehr schwer, so schwer, dass, wenn nicht ein wirklicher indischer Somasänger die Kunstausdrücke derselben erklärt, man die Bücher, ihre Zeichen und Beschreibungen, durch lebenslanges Studium nicht verstehen lernen würde. So schreibt mir Haug, und die beste Bestätigung seiner Worte liegt in dem, was europäische Sanskritgelehrte bisher aus diesen Büchern zu machen gewusst haben. Man hat sie hie und da benutzt; über eine der ausführlichsten Schriften, welche auf Grund der genannten indischen Lehrbücher die musikalisch-metrischen Verhältnisse der Veden zu erklären unternimmt, urtheilt Haug, dass aus dieser ganzen Darstellung niemand auch nur die geringste richtige Idee von der Sache bekommen könne. Statt der hierbei naheliegenden Klage über den vergeblichen Aufwand von Gelehrsamkeit und Druckkosten sollten wir aber doch lieber ein Lamento anstimmen über den niedrigen Stand der Musikwissenschaft, die es bisher noch nicht vermocht hat, in der Kaste der europäischen Brahminen Aufnahme zu erlangen.

Beim Vortrage der heiligen Melodie oder des Sâman bezeichnet der Sänger die Töne an (den Knöcheln) der rechten Hand, indem er mit dem Zeigefinger der linken Hand darauf schlägt. Etwas Ähnliches hatten wir in den Schulen des Mittelalters bei der sogenannten Solmisation, aber als Ceremonie beim Gottesdienste selber kam es nicht vor.

Im Singen soll sich die Stimme selten über vier Töne erheben: was ich so verstehe, dass sie keinen Sprung über die Quarte hinaus macht. Dies würde sowohl zu unserer alten Kirchenmusik wie auch zu der griechischen Musik stimmen und passt überdies ganz zu Haug's Andeutungen der Tonfolgen in den Melodien der Somasänger, nach welchen sie von den alten gregorianischen Weisen fast nicht zu unterscheiden sind. Der weltliche Gesang konnte in den Intervallen überall größere Sprünge machen; doch darum handelt es sich hier nicht.

Sehr häufig werden beim Singen nichtssagende Silben in den Text eingeschaltet, die mit demselben in gar keinem Zusammenhange stehen, sondern nur zur Ausfüllung und Haltung der Stimme dienen: ein Hülfsmittel des unbegleiteten einstimmigen Gesanges, welches uns aus vielen Gesängen anderer Völker bekannt ist.

4.

Jede vollständige Opfermelodie oder *Sâman* zerfällt in fünf Theile und wird nicht fortlaufend von einem einzelnen Sänger, auch nicht von einem Chor vorgetragen, sondern von drei verschiedenen Sängern nacheinander.

Der erste Theil des Gesanges ist der *Prastâva* oder das Präludium und wird von einem eigenen Priester gesungen, welcher darnach *Prastotar* genannt wird. Dieser Anfang ist also dem Introitus in unserm Kirchengesange ähnlich.

Der zweite Theil ist der Haupttheil und heißt *Udgîtha*; der Priester, welcher ihn singt, heißt *Udgâtar* und gilt für den Hauptsänger.

Der dritte Theil heißt *Pratihâra* und ist eine Art Anhang oder Nachsatz des vorigen, des *Udgîtha*, wird aber trotzdem von einem besonderen Priester gesungen, welcher in Folge dessen *Pratihartar* genannt wird.

Der vierte Theil heißt *Upadrava*, besteht gewöhnlich nur aus ein paar Silben und wird von dem Hauptsänger, dem *Udgâtar*, vorgetragen.

Der fünfte und letzte Theil ist das *Nidhanam* oder Finale und wird von allen drei Sängern vereint gesungen.

Die ganze Anordnung einer heiligen Melodie ist hiernach also folgende. Zuerst erscheinen nach einander drei verschiedene Sätze, von denen der mittlere der bedeutendste ist; sodann bildet der Hauptsänger durch ein paar Töne den Übergang zum Schlusse, welcher als Ausgang des Ganzen zur Verstärkung der Wirkung von allen drei Sängern vereint vorgetragen wird, natürlich unisono. Eine Melodie in unserem Sinne, oder vielmehr in unserer Form, ist dies also nicht, sondern ein breit auseinander gehender liturgischer Gesang in verschiedenen Absätzen, die sich der Ceremonie genau anschließen und ihr Feierlichkeit und Würde verleihen.

Der wirkliche Vortrag eines solchen Gesanges ist aber noch weit ausgedehnter, als nach der obigen Eintheilung zu schließen sein möchte. Denn jeder Sâman muss beim Opfer verschiedene male wiederholt werden, und zwar in drei Abtheilungen oder Ab-

stufungen. Gewöhnlich besteht er aus drei, mitunter nur aus zwei Versen, wo dann aber immer durch Wiederholung einiger Theile der zwei Verse ein dritter geschaffen werden muss, der das gleiche Metrum hat. Dies ist eine unerlässliche Forderung und die Sänger betrachten es als eine Sache von der größten Wichtigkeit. Nebenbei gesagt, kann man hieraus wahrscheinlich am einfachsten die unvollkommenen Glieder in den Versen der Psalmen erklären, die hin und wieder vorkommen und gewissenhaften Auslegern schon so viel Kopfzerbrechen verursacht haben. Man darf fast als gewiss annehmen, dass auch diese nur scheinbar, nur den vorliegenden Worten nach unvollkommen waren, im wirklichen Tempelgesange aber durch die Melodien geordnet und vollständig in das Ganze sich einfügten. Alle Fragen über das Metrum in den Dichtungen des Alterthums, besonders des Morgenlandes, können nur entschieden werden durch genaue Kenntnis der Musik, welche überall die Ordnerin der Ceremonien und des wirklichen Vortrages gewesen ist, so dass sich erst in und mit der Musik das Leben und der wahre ursprüngliche Sinn der alten Dichtungen offenbart.

Die soeben erwähnten Wiederholungen der Verse bei der Opferhandlung gestalteten sich also zu künstlichen Verschlingungen, die von den ausführenden Priestern große Aufmerksamkeit forderten. Um hierbei nicht in Verwirrung zu gerathen, lag es nahe, zu einem äußeren Hülfsmittel zu greifen, welches die einzuhaltende Ordnung veranschaulichte und so dem Sänger eine ebenso gute, aber einfachere und übersichtlichere Handhabe bot, als die schriftliche Aufzeichnung der ganzen Abfolge gewesen wäre. Die Sänger bedienen sich deshalb ganz kleiner Stöcke, die sie in die Ordnung legen, in welcher die Verse zu wiederholen sind. Der ganze Gesang mit allen Wiederholungen heißt ein *Stoma*. In einem Stoma von z. B. fünf Wiederholungen kommen die drei Verse zusammen 15 mal vor; es wird daher das 15theilige Stoma genannt. Man hat auch 9theilige und andere. In einem 15theiligen Stoma von drei Abtheilungen wird in der ersten Abtheilung von den drei Versen der e r s t e dreimal wiederholt, die beiden andern nur einmal; in der zweiten Abtheilung wird ebenso der z w e i t e, und in der dritten der d r i t t e Vers dreimal wiederholt: dadurch also suchen sie auch im Großen und Ganzen Ordnung, Einheit und graduelle Steigerung vom Anfang bis zum Schlusse zu erreichen.

5.

Es giebt eine Menge heiliger Melodien oder Sâman, die wichtigsten derselben sind aber nur ungefähr zehn. Ähnlich wird es im

Hebräischen gewesen sein, wo in den Überschriften zu den Psalmen etwa ein Dutzend verschiedener Hauptmelodien angegeben werden, die auch den Grundstock unserer neun Psalmtöne bilden. Unter den altindischen Opfermelodien sind zwei die vornehmsten von allen, die Könige derselben; sie heißen Brihad und Rathantaram.

Rathantaram bedeutet Fuhrwerk (es ist dasselbe Wort, von welchem unser »Rad« herstammt), es wird nämlich angesehen als das unsichtbare Flugwerk, in welchem der Opferer zum Himmel auffährt — und hierin muss man abermals eine sehr wahr empfundene uralte Anschauung des menschlichen Geistes erblicken, die auf das höchste Alterthum deutet, denn die ersten reinen Töne und Laute, welche aus der Brust hervordrangen, erschienen den Menschen gleichsam beflügelt, indem sie das Gemüth auf sinnliche, wenn auch unsichtbare Weise in die Höhe der Gottheit erhoben. Was bei uns jetzt nur noch durch kunstvoll ausgebildete Kompositionen zu bewirken ist, empfanden ursprünglich die Menschen schon bei den einfachsten melodischen Tonreihen. Ist auch nicht zu verkennen, dass hier bei den Indern schon eine gewisse ästhetische Ausbildung vor sich gegangen war, da sie nicht alle ihre Melodien gleich geeignet fanden, den Opfernden zu enthusiasmiren, so verharren doch ihre Tonmittel in den denkbar einfachsten Grenzen.

Der Name der andern Hauptmelodie, *Brihad*, bedeutet »der große« Sâman oder die große Melodie. Der Brihad-Sâman wird noch über das »Fuhrwerk« gestellt und bildet nach dem Aberglauben oder nach der Aesthetik der Brahminen die Vorderstange im Ruhebett des Gottes Brahma, leistet also das höchste, was Musik durch Beflügelung der Phantasie und Beruhigung des Gemüthes zu leisten vermag. Eine Vollkommenheit in ihrer Art wird man ihr daher nicht absprechen können, und beide Melodien bilden gewissermaßen Gegensätze, die sich in unserer Musik etwa durch Allegro und Adagio ausdrücken ließen, setzen also vielleicht schon eine längere Entwicklung voraus.

Dies, eine solche Vollkommenheit nach indischer Art und in gezogenen nationalen Grenzen, ist es auch, was dem Gegenstande seine große musikalische Bedeutung sichert. Diese Bedeutung liegt für uns oder für die Welt nicht darin, ob sich aus jenen Opfergesängen schöne Melodien ergeben, an denen wir uns ergötzen, die wir für unsere Musik verwerthen könnten, sondern darin, dass wir erfahren, wie die heilige Musik beschaffen war, welche einem so hochgebildeten Volke Jahrtausende lang nicht nur genügte, sondern seinen Geist zu den höchsten Anschauungen empor hob.

Vielleicht ist es noch möglich, von diesen indischen Melodien

zuverlässige Aufzeichnungen zu erhalten. Wie A. Weber bemerkt, hat Burnell in seiner Ausgabe des Arsheyabrâhmana (Mangalore 1876) bereits einige Mittheilungen über den Gesang des Sâmaveda gemacht, die ich leider hier nicht verwerthen konnte, weil das Buch mir bisher nicht zugänglich war. Man sollte aber den Gegenstand nicht wieder aus dem Auge verlieren. Wir werden dann nach und nach immer deutlicher einsehen lernen, durch welche Hülfsmittel ein musikalisch so unvollkommenes Geschöpf sich seine Selbständigkeit sichert und sogar hohe geistige Bedeutung gewinnt. Das Ergebnis dürfte sein, dass man diese heiligen Gesänge der Brahminen ansehen muss als eine Urform der Tonkunst, die sich bildete zu einer Zeit, wo die Musik noch aller Handhaben entbehrte, über welche sie jetzt verfügt. Was sich länger denn vier Jahrtausende unverändert in der Welt erhalten konnte, muss allerdings ein dauerhaftes, im ersten Anfange höchst machtvolles und in seiner musikalischen Naturgemäßheit echt geistiges Gebilde gewesen sein, denn der Geist bewahrt nur, was aus ihm geboren ist, dieses aber auch in unerschütterlicher Treue.

So wunderbar ist der menschliche Geist, dass er, der so lebhaft alles Neue aufgreift, Laute zu bewahren vermag, die ihm vor Jahrtausenden eingeprägt sind, fester zu bewahren, als ob sie in Erz und Stein gegraben wären. Und diese Erinnerungen beziehen sich auf das flüchtigste, was nur gedacht werden kann, auf die bloßen Biegungen und Modulationen der menschlichen Stimme. Dies lehrt uns aber auch unwidersprechlich, dass die Musik wirklich ein Wesen für sich ist, welches mit allen geistigen Dingen gleichen Rang und gleiche Dauer hat. Bei ihrer, nur die allgemeinen Züge der Menschennatur erfassenden Art greift sie weit über die Schranken der Sprache und Poesie hinaus, ist in ihrem Streben nach Universalität ein verkörpertes Symbol der Einheit des Menschengeschlechtes und bildet in ihrem Fortgange von den Urvölkern Asiens, der alten Wiege der Menschheit, bis zu der im christlichen Abendlande erreichten Vollendung hin den goldnen Faden im Gewebe der Völkergeschichte.

Sperontes „Singende Muse an der Pleifze".

Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert.

Von

Philipp Spitta.

Um ein bisher unbekanntes Gebiet dem wissenschaftlichen Erkennen zu öffnen, wird es immer das zweckmäßigste sein, zunächst die Klarlegung eines bestimmten einzelnen Punktes innerhalb dieses Gebietes anzustreben. Man gewinnt eine Operationsbasis, von welcher dann nach verschiedenen Richtungen ohne Gefährdung vorgegangen werden kann. Vor allem in diesem Sinne möchte ich die nachfolgende Abhandlung über das Liederwerk des Sperontes aufgefaßt wissen.

Als ein unbekanntes Gebiet darf ich den weltlichen Hausgesang am Beginn des 18. Jahrhunderts — und um diesen wird es sich handeln — wohl ohne Bedenken bezeichnen. Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, aber wir wissen in ihr unvergleichlich geringeren Bescheid, als z. B. über den Haus- und Gesellschaftsgesang des 16. Jahrhunderts. Von der Geringschätzung, mit welcher vielfach die deutsche Dichtung jener Epoche betrachtet wird, scheint etwas auf das gleichzeitige gesungene Gedicht übergegangen zu sein. Eine Blüthe des Liedgesanges wird man allerdings nicht antreffen. Wohl aber einen Zustand, welcher durch eine Anzahl merkwürdiger geschichtlicher Erscheinungen ausgezeichnet ist.

Sperontes' Liederbücher fordern aber auch an und für sich die Aufmerksamkeit des Forschers heraus. Sie bieten eine Menge wissenschaftlicher Probleme dar, und zum Theil recht verwickelter Art. Ich habe mich nach Kräften bemüht, sie zu lösen, muß aber doch gestehen, daß noch manches zu thun übrig bleibt. Vorarbeiten hatte ich keine zu benutzen. Ernst Otto Lindner widmet dem Sperontes

allerdings einige Seiten seiner »Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert«. Er sagt aber fast nichts, was sich nicht ein jeder selbst sagen kann, der die »Singende Muse« in die Hand nimmt. Wie in andern Fällen, so ist er auch in diesem an den eigentlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes vorübergegangen.

I.

Zur Michaelis-Messe 1736 erschien zu Leipzig im Buchhandel »*SPERONTES* | Singende Müse | an der | Pleisse | in | 2. mahl 50 Oden, | Der neüesten und besten *musicali*schen Stücke | mit den darzü gehörigen Melodien | zü beliebter | *Clavier*-Übüng ünd Gemüths-Ergötzüng | Nebst einem Anhange | aüs J. C. Günthers Gedichten. | Leipzig. | aüf Kosten der lüstigen Gesellschafft | 1736«. Das von Busch aufs sauberste in Kupfer gestochene Titelblatt ist mit Blumengewinden und Instrumenten, mit Musengestalten, die in Initialen verflochten sind, mit Amoretten, Schwänen, Tauben reichlich aber geschmackvoll ausgestattet. Auf der unteren Hälfte halten zwei Amoretten ein Segel, auf welches der Anfang des ersten Liedes gravirt ist. Darunter eine weibliche Gestalt auf einem Delphin; sie läßt ein Band flattern mit dem Namen »Leipzig«. Vor dem Titelblatte ist ein von Richter entworfener, von C. F. Boetius radirter Kupferstich eingeheftet, ein Stück der äußeren Stadt darstellend: im Hintergrund erscheinen Pleißenburg, Thomasschule und Thomaskirche, nach dem Vordergrunde zu zieht sich neben dem Stadtgraben die Promenade hin, rechts davon die beliebten Vergnügungsgärten von Apel und Bose, im Vordergrunde ein Parquet, auf welchem sich feingekleidete Damen und Herren an Musik, Karten- und Billardspiel ergötzen. Links, jenseits des Stadtgrabens, ist in einer Reihe von Häusern Schellhafers Haus besonders kenntlich gemacht.

Hinter dem Titel findet sich zunächst ein Blatt mit einem Widmungsgedichte in Alexandrinern. Das Buch selbst besteht aus $12^1/_4$ Bogen in Hochquart, hundert Gedichte und achtundsechzig Musikstücke enthaltend. Die Musik ist in Kupfer gestochen und steht in zwei Systemen, theilweise mit beziffertem Bass, selten mit ausgeschriebenen Harmonien, jedesmal auf dem obern Theile der Seite, ohne untergedruckten Text; das Gedicht findet man als ein selbständiges Ganze darunter. Mit Nr. 68 hören die Musikstücke auf, und es stehen über den nun folgenden Liedern nur die Hinweise auf frühere Melodien, nach welchen sie zu singen sind. Mit Nr. 84 schon beginnt der »Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten«. Auch beim Druck der Dichtungen läßt sich das Bestreben erkennen, etwas unge-

wöhnliches und besonders zierliches herzustellen. Der Holzschnitt ist nicht gespart: vor dem Anfang eines jeden Liedes ist ein menschliches oder halbmenschliches Figürchen angebracht, unter der letzten Strophe Radleiern, Schnabelflöten, Hörner, Spinette oder andere Zierrathen.

»Gesellschaften« gab es damals in Leipzig zu den verschiedensten Zwecken: eine Deutsche Gesellschaft, eine Vertraute deutsche Rednergesellschaft, eine Scherzhafte Gesellschaft — diese letztere, unter Gottscheds Ägide stehend, war schon mehr nur litterarische Coterie.[1] Die »lustige Gesellschaft«, welche die »Singende Muse« herstellen ließ, bestand unzweifelhaft aus Studenten; der Inhalt des Buches beweist es klar. Daß Schellhafers Haus auf dem beschriebenen Kupferstich zu sehen ist, wird kein Zufall sein: hier hatte die Gesellschaft jedenfalls ihre Zusammenkünfte[2]. Sie muß Mitglieder gehabt haben, die etwas draufgehen lassen konnten.

Den buchhändlerischen Vertrieb der »Singenden Muse« übernahm Friedrich Matthias Friese in Leipzig[3]. Bald nach dem Erscheinen wurde indessen aus den noch nicht verkauften Exemplaren das letzte Blatt herausgenommen, auf welchem die Lieder »Ihr Schönen höret an« und »Befördert, ihr gelinden Saiten« sich befinden. Statt dessen wurde ein halber Bogen eingefügt, auf dessen erster Hälfte die Lieder »Schwartzer Augen Gluth und Kohlen« und »Jagen verbleibet das schönste Vergnügen« Platz fanden, während die andre für ein eigens zu dieser neuen Ausgabe angefertigtes Register verwandt wurde. Der ersten Ausgabe scheint überhaupt kein Register beigegeben zu sein: in dem einzigen Exemplar derselben, welches mir bekannt ist[4], findet sich wenigstens keins. Exemplare der zweiten Ausgabe kommen noch verhältnißmäßig häufig vor.

1740 war eine neue Auflage nöthig geworden, die auch zu Michaelis erschienen ist. Den Verlag übernahm jetzt der Buchhändler Johann Jakob Korn in Breslau, welcher in Leipzig eine Verlags-Niederlage gehabt haben wird. Ich habe nie ein Exemplar dieser Auflage gesehen. An ihrer Existenz darf aber nicht gezweifelt werden, denn nicht nur der Leipziger Meßkatalog von Michaelis 1740

---

[1] »Auf Kosten der scherzhaften Gesellschaft« erschienen zu Leipzig zwischen 1733 und 1736 die »Neufränkischen Zeitungen von Gelehrten Sachen« (Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden).

[2] Schellhafers Saal, damals der größte und glänzendste der Stadt, wurde gern für festliche Versammlungen benutzt. Man sehe die Schilderung F. W. Zachariäs im 2. Gesang des »Renommist«. — Der unter Görners Leitung stehende Studenten-Musikverein hatte bei Schellhafer seine Übungen.

[3] Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1736.

[4] In meinem Besitz befindlich.

kündigt sie an, sondern sie wird auch citirt von F. W. Marpurg in den Kritischen Briefen über die Tonkunst, Band I (Berlin, 1760), S. 162. Wären diese beiden Zeugen nicht, so würde man freilich geneigt sein, sie mit der nächstfolgenden Auflage für identisch zu halten, welche 1741, wahrscheinlich schon zu Ostern, ausgegeben wurde. Auch sie verlegte Korn, die Herstellung übernahm Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig und vollendete sie zwischen dem 18. Februar und 2. April 1741[1]. Die Kosten betrugen 89 Thaler; das Werk war 13 Bogen stark, und zur Auflage wurden 3 Rieß und 17 Buch Papier verwendet. Hieraus läßt sich berechnen, daß die Auflage aus ungefähr 130 Exemplaren bestanden haben wird. Zum Titel und zu den Musikstücken wurden die alten Kupferplatten wieder benutzt. Doch haben die Musikstücke manche und vom Kupferstecher oft recht ungeschickt hergestellte Änderungen erfahren: bei 40 Stücken ist Bezifferung zugesetzt, bei 34 hier und da der Bass verbessert, Melodieänderungen habe ich nur bei 10 Stücken bemerkt und auch diese sind wenig bedeutend. Auf dem Titel steht auch wieder »auf Kosten der lustigen Gesellschaft«; nur die Jahreszahl darunter ist geändert. Ob nun diese Gesellschaft damals noch existirte, und Korn nur in deren Auftrage handelte, oder ob jener Vermerk etwa aus Nachlässigkeit auf der Kupferplatte stehen geblieben ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die Liederordnung der veränderten ersten Auflage ist beibehalten, die beiden ausgemerzten Lieder sind aber wieder hinzugenommen, so zwar daß »Befördert, ihr gelinden Saiten« Nr. 101, »Ihr Schönen höret an« Nr. 102 geworden ist. Hierdurch geräth allerdings der Inhalt des Buches mit dem Titel in Widerspruch, welcher nur »2. mahl 50 Oden« ankündigt. Möglichenfalls ist auch hier noch eine nachträgliche Aenderung eingetreten. Doch kann die Sache auch einen andern Grund haben, den ich später angeben werde.

Der Beifall, welchen sein Liederbuch fand, veranlaßte den Verfasser nunmehr zur Herausgabe eines zweiten Theils. Er trägt den Titel »*SPERONTES* | Singender Müse | an der | Pleisse | Erste Fortsetzung, | in | 2. mahl 25 Oden | Derer neuesten besten und leichtesten | *musicali*schen Stücke, | mit denen dazu gehörigen Melodien versehen | und zu beliebter | *Clavier*-Uebung und Gemüths-Ergötzung | ans Licht gestellet: | [folgt ein Doppel-Monogramm] in Leipzig | 1742.« Die Einrichtung ist dieselbe wie beim ersten Theil, der Titel in ähnlicher Weise, doch mit sparsamerer Ausstattung in Kupfer gestochen. Der Verfasser ließ einige Prachtexemplare auf sehr starkem Papier

[1] Handlungsbuch der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, Fol. 288.

abziehen, und bei ihnen den Titel und sämmtliche Musikstücke in Rothdruck herstellen; außerdem ließ er diesen eine Dedication vorfügen, in welcher er sich seinen »Gönnern und Freunden zu fernerem hochgeneigtestem Wohlwollen und besonderer Freundschafft ganz ergebenst« empfiehlt. Offenbar hat er also die »Erste Fortsetzung« auf eigne Kosten drucken lassen und die Prachtexemplare einigen einflußreichen Personen geschenkweise überreicht[1]. Die Auflage kann nur eine kleine gewesen sein, denn noch in demselben Jahre erfolgte durch Breitkopf ein Neudruck. Man erkennt denselben an der Drucker-Angabe am Fuß des Registers, aber auch ohne dies ist er aus der abweichenden Form ersichtlich: aus der Vertheilung der Strophen auf den verfügbaren Raum, aus den Druckerstöcken und aus den Holzschnitt-Verzierungen unter den Gedichten. Ferner ist die Orthographie modernisirt, die typographische Anordnung auch im Einzelnen geschickter, das Papier besser, die Lettern reinlicher. Sachliche Abweichungen enthält der Neudruck nicht, die Übereinstimmung ist vielmehr so vollständig, daß auch die Fehler des Registers stehen geblieben sind[2]. Die Ausgabe der »Ersten Fortsetzung« erfolgte aber erst Ostern 1743. Ob Korn bei derselben betheiligt war, habe ich nicht ermittelt. In Leipzig war das Buch bei Friedrich Lankischens Erben zu kaufen[3].

Die zweite Fortsetzung erschien noch zu Michaelis desselben Jahres. Sie enthält ebenfalls 50 Oden, doch nur mit 49 Melodien, da Nr. 25 und 26 auf dieselbe Melodie zu singen sind. Der Titel hat insofern eine Veränderung erlitten, als an Stelle des Doppel-Monogramms ein fruchtbeladener Baum zu sehen ist, durch den sich ein Band schlingt; auf dem Bande steht der Hexameter: *Uberior fructus crescit crescente labore.* Wer den Druck besorgt hat, weiß ich nicht. Commissions-Verkäufer waren Friedrich Lanckischens Erben[4]. Der Verfasser hatte also auch diesen Theil auf seine Kosten herausgegeben.

Zwei Jahre später, 1745, kam die dritte Fortsetzung ans Licht; sie stimmt in der Einrichtung mit der ersten und zweiten überein

---

[1] Das einzige dieser Prachtexemplare, welches ich gefunden habe, besitzt die Universitäts-Bibliothek zu Leipzig. Die Jahreszahl ist herausgeschnitten.

[2] Die Fehler bestehen darin, daß vier Liederanfänge falsche Zahlen hinter sich haben; statt 11 muß 15, statt 14 : 11, statt 10 : 14 und statt 15 : 10 stehen. Aus den falschen Zahlen geht wohl hervor, daß die Anordnung der Lieder ursprünglich eine andre war.

[3] Leipziger Meß-Katalog von Ostern 1743.

[4] Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1743. In Verbindung mit der zweiten Fortsetzung wird hier die erste zum zweitenmale angezeigt.

und enthält wiederum zweimal 25 Oden. Über der Jahreszahl und dem Ortsvermerk des Titels findet sich als Vignette ein Flügelroß. Oberhalb des Gedichtes Nr. 14 (»Geh! geh nur immerhin«) war anfänglich aus Versehen die Kupferplatte mit der Musik zu Nr. 41 eingefügt, und einige Exemplare waren bereits gedruckt, ehe das Versehen bemerkt und verbessert wurde. Man findet daher Exemplare, in welchen an dieser Stelle ein Blättchen mit der richtigen Musik übergeklebt ist. Die Sparsamkeit, welche aus diesem Verfahren hervorgeht, läßt schließen, daß auch die dritte Fortsetzung auf Kosten des Verfassers gedruckt worden ist. Genaueres ist nicht anzugeben, da die Leipziger Meßkataloge vom Jahre 1745 nicht mehr vorhanden sind. Für alle drei Fortsetzungen ist zu bemerken, daß sich in der Redaction der Musikstücke eine geübtere Hand verräth, als bei denen des ersten Theils. Die Stücke der zweiten und dritten Fortsetzung haben keine Bezifferung mehr, dafür aber häufig einen mehr als zweistimmigen Satz.

Die lebhafteste Theilnahme des Publicums blieb immer dem ersten Theile der »Singenden Muse« zugewandt. Von ihm wurde Ostern 1747 eine vierte Auflage veranstaltet. Diese druckte wieder Breitkopf, und Korn in Breslau verlegte sie. Auf dem Titel steht »anjetzo viel verändert und verbessert auch vermehrter ans Licht gestellet«. Der Verfasser ist zwar zu der ursprünglichen Zahl von 100 Stücken zurückgekehrt. Die Gedichte Günthers sind aber fortgelassen und durch andre ersetzt, und an Melodien enthält die neue Auflage 7 mehr als die früheren. Diese hatten im Ganzen 68 Melodien. 44 derselben haben sie nebst den Gedichten mit der Ausgabe von 1747 gemeinsam. Von 18 Stücken stehen zwar die Gedichte auch in der neuen Ausgabe, sind aber hier mit andern Melodien ausgestattet, oder solchen angepaßt (siehe Nr. 91 und 71). Von 6 Stücken der älteren Ausgaben sind in der neuen weder Text noch Musik berücksichtigt (Nr. 24, 35, 43, 51, 57, 66). Außerdem fehlt das Lied »Ihr Schönen höret an« (Nr. 102 in der Ausgabe von 1741). Die Ausgabe von 1747 enthält 17 neue Melodien zu 18 in den älteren Ausgaben befindlichen Gedichten (siehe Nr. 91) und 14 neue Melodien zu neuen Gedichten. Die Reihenfolge der Stücke ist eine ganz andre geworden. Vor allem aber haben die älteren Musikstücke durch sorgfältige Ausfeilung der Melodien, durch fließendere Bässe und geschicktere Harmonisirung eine vollendetere Form erhalten. Sie können in ihrer jetzigen Gestalt auch strengeren Kunstforderungen wohl genügen, während sie sich früher zum Theil sehr dilettantenmäßig ausnahmen. Auch die neuen Musikstücke sind von gewandter Künstlerhand redigirt. Auf der letzten Seite des Buches steht folgendes »*Avertissement.* Denen *respective* Liebhabern dieses dienet hiermit zur

gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen, keine fernere mehr zu erwarten seyn wird. Leipzig an der Jubilate Messe 1747«. Was es hiermit für eine Bewandtniß haben dürfte, wird später dargelegt werden.

Die »Singende Muse« hatte somit ihren Abschluß erhalten, nicht aber ihre Verbreitung in der kunstliebenden Welt. Denn Michaelis 1751 erschienen von neuem alle vier Theile zusammen auf dem Büchermarkt und zwar im Verlag von Korn in Breslau (Leipzig, Lankischens Erben). Wahrscheinlich hatte Breitkopf den Druck besorgt[1]. Ob alle Theile neu gedruckt sind, kann ich nicht entscheiden, da ich ein Exemplar dieser Ausgabe vergeblich gesucht habe. Wahrscheinlich ist es nicht, denn Ostern 1754 wird im Leipziger Meßkataloge eine zweite Auflage der zweiten Fortsetzung angekündigt. Weitere Auflagen sind nicht nachzuweisen. Die ausgedehnte Verbreitung des Liederbuchs mag aber noch der Umstand anzeigen, daß um 1753 neben Leipzig auch Danzig als Publicationsort sämmtlicher vier Theile der »Singenden Muse« angeführt wird. Um eine besondere Auflage kann es sich hier nicht handeln, da als Erscheinungsjahre 1741—1745 angegeben werden[2].

II.

Es gilt festzustellen, welcher Art die Thätigkeit des Sperontes bei der Herausgabe der vier Liederbücher gewesen ist. Hat er die Musikstücke und die Gedichte nur gesammelt, oder hat er jene wie diese selbst gemacht? Und wenn weder das eine noch das andere, war er dann der Componist oder der Dichter? Man könnte die Fragen auch combiniren: er kann alles das theilweise gethan haben. Dann entstände ein wahrer Knäuel von Problemen.

Die Titel der verschiedenen Theile und Auflagen geben auf diese Fragen keine Antwort. Sie sind gerade in dem Punkte, auf welchen es ankommt, mehrdeutig. Auch das Widmungsgedicht vor dem ersten Theile läßt uns noch im Unklaren. Es lautet:

»Ihr Freunde meiner Kunst von beyderley Geschlechte,
Euch wiedmet sich hiermit mein schlechtes Sayten-Spiel!
Und wenn auch dann und wann der streng gebundne Kiel
Nicht eben jedem recht und wohl gefallen möchte;

[1] Nachzuweisen ist nur, daß Korns Zahlungen an die Kupferdrucker Rochlitz und Camann, in Summa 131 Thaler 18 ggr., durch Breitkopfs Hände gingen.

[2] *Catalogus universalis* dererjenigen Bücher, welche um beygesetzte Preise zu haben sind bey Ambrosius Haude und Joh. Carl Spener. Berlin. S. 654. Der Preis für das gesammte Werk ist hier 3 Thaler 4 ggr.

So übersehet das Blat mit Eurer Gütigkeit,
Und bessert, aber auch nur mit Bescheidenheit,
Ihr werdet wenigstens hierinne etwas lesen,
Was offt zwar schöner schon, doch nie so, da gewesen.
Von dieser Absicht nun gereitzt und überwunden,
Trit meine Muse hier vor aller Angesicht,
Und hat ihr heischres Rohr, dadurch sie singt und spricht,
Der Sayten hellen Thon mit allem Fleiß verbunden,
In Hofnung: ihr Bemühn, wird, wo nicht allgemein,
Dennoch der jungen Welt beliebt und dienlich seyn.
Nichts bleibt vom Tadel frey; der Mensch hat seine Hasser;
Doch daran kehret sich gar wenig
der Verfasser.«

Mit vollständiger Deutlichkeit aber giebt die Buchhändler-Anzeige im Meß-Kataloge von 1736 den Sachverhalt an: »Sperontes singende Muse an der Pleisse, mit hundert Oden auf die neuesten, besten und bekanntesten Musicalischen Stücke mit denen dazu gehörigen Melodien, zu beliebter Clavier-Ubung nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten«. Die hundert Oden sind also Gedichte, welche zu bereits vorhandenen Musikstücken gemacht, oder solchen angepaßt sind. Die Musikstücke waren nicht nur die »neuesten und besten«, sondern, wie die Anzeige hinzufügt, auch die »bekanntesten« damaliger Zeit. Die Worte »mit den darzugehörigen Melodien« sollen anzeigen, daß in dem Buche die Tonstücke zugleich mit den betreffenden Gedichten zu finden sind, denn man dichtete damals auch Texte zu bekannten Melodien und ließ sie ohne diese drucken. Daß der Satz »Nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten« eine Ungenauigkeit enthält, wird man schon bemerkt haben: wörtlich genommen müßte der Anhang eine Zugabe zu den hundert Oden bilden, während er doch schon mit Nr. 84 beginnt, also in das Hundert eingeschlossen ist.

Nunmehr wird auch das Widmungs-Gedicht verständlich. Die Muse des Verfassers hat das, was sie singt und spricht, mit dem Ton der Saiten verbunden, d. h. die Dichtungen des Sperontes, welche gesungen werden sollen, sind Clavierstücken angepaßt. Da dies Verfahren ihm manchmal einen gewissen Zwang auferlegte, so war sein »Kiel« ein »streng gebundener«.

Sperontes war also nicht ein Musiker, sondern ein Dichter. Wir sind genöthigt zu schließen, daß außer den Güntherschen alle Gedichte des ersten Theils von ihm selbst gemacht sind, ein Schluß, welcher durch die Versicherung des Widmungs-Gedichtes bekräftigt wird, daß es dasjenige, was in dem Buche zu »lesen« sei, in dieser Form vorher noch nicht gegeben habe. Und was von dem ersten Theile gelten muß, haben wir ein Recht auf die übrigen drei und auf die neu hinzugefügten Gedichte des ersten Theiles in der Aus-

gabe von 1747 zu übertragen. In der That hat sich von sämmtlichen 250 Gedichten der Singenden Muse vor ihrem Erscheinen in dieser Sammlung nicht ein einziges bei gleichzeitigen oder älteren Dichtern auffinden lassen.

Von Zeitgenossen, die den Sperontes als Dichter erwähnen, kann ich Friedrich Wilhelm Zachariä anführen. In seinem Gedicht »Der Befriedigte« (»Itzt, da die Erde sich verjüngt«) lautet die dritte Strophe:

> Speront reimt, doch er reimt für sich.
> Was thut das? Ihr seyd wunderlich;
> Das kann ihm ja kein Mensch verwehren.
> Daß ihr euch, ihn zu lesen, scheut,
> Daß ihr nicht seine Freunde seyd,
> Das läßt sich hören!

Zachariä verfaßte dieses Gedicht jedenfalls, als er seit 1743 in Leipzig studirte. Ob es in jener Zeit schon irgendwo gedruckt worden ist, weiß ich nicht; in den Belustigungen des Verstandes und Witzes und in den »Bremer Beiträgen« hat es keine Aufnahme gefunden. Es erschien aber 1754 in seinen gesammelten Oden und Liedern[1], und zwei Jahre später wurde es auch componirt[2].

Gottsched besaß auch zwei Schäferspiele des Sperontes[3], welche aus seinem Nachlasse an die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar gekommen sind. Die Titel sind: »Das Kätzgen, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von *SPERONTES*. 1746. Leipzig, Gedruckt bey Gottfried August Stopffel.« 4., und »Das Strumpfband, ein Schäferspiel, in einem Aufzuge, entworfen: von *SPERONTES*. 1748. Leipzig, druckts Gottfried August Stopffel.« 4. Dazu kommt noch ein drittes, welches Gottsched nicht erwähnt: »Die Kirms, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von *SPERONTES* 1746. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften.« 4[4]. Man sieht, daß der Verfasser diese Stücke im Selbstverlage erscheinen ließ; den Commissions-Verlag des »Kätzgen« hatten wieder Friedrich Lankischens Erben übernommen[5]. Im vierten Auftritt des »Strumpfbands« singt Bellinde ein fünfstrophiges Lied »Ich schäkre nur«, oberhalb dessen nach der Methode der Singenden Muse die zugehörige Musik als Clavierstück gedruckt worden ist, und zwar wie dort als Kupferstich, auch scheint

[1] Scherzhafte Epische Poesien, nebst einigen Oden und Liedern. Braunschweig und Hildesheim (1754). S. 433.

[2] Fr. G. Fleischer, Oden und Lieder; 1756. Nr. 10.

[3] Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst. Leipzig, 1757. S. 323 und 330.

[4] In meinem Besitz.

[5] Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1746.

derselbe Kupferstecher thätig gewesen zu sein, der die Musikstücke der Auflage von 1747 anfertigte. Man hat also hier gewissermaßen den letzten Nachklang der Singenden Muse. Ohne über den Werth der lyrischen Dichtungen des Sperontes schon ein Urtheil abgeben zu wollen, sei doch hier gleich gesagt, daß seine Schäferspiele poetisch werthlos sind. Sie gewähren nur zur Feststellung gewisser Stileigenthümlichkeiten des Dichters einige Ausbeute.

III.

Daß »Sperontes« ein Pseudonym ist, liegt auf der Hand. Wer verbarg sich nun unter diesem?

Sämmtliche Schriftsteller, welche von ihm Notiz nehmen, nennen ihn nur mit jenem Pseudonym. Es scheint fast, als hätten sie selbst nicht gewußt, wer dahinter stecke. Mit dem Ablauf des 18. Jahrhunderts wurden seine Liederbücher vergessen, es hatte also auch Niemand Veranlassung mehr, sich um den Verfasser zu kümmern. Ob sich in neuer Zeit jemand bemüht hat, ihm auf die Spur zu kommen, weiß ich nicht; Weller bleibt jedenfalls die Auskunft schuldig[1]. Unter dem Namen »Sperantes« schrieb gelegentlich Johann Zacharias Gleichmann, aber »Sperantes« und »Sperontes« ist nicht dasselbe, und daß Gleichmann der Verfasser der Singenden Muse unmöglich gewesen sein kann, läßt sich sicher beweisen, wie man aus dem später Folgenden entnehmen wird.

Nur in Zedlers Universal-Lexikon, Band 38 (erschienen 1743) steht zu lesen: »*Sperontes*, ein verdeckter Nahme, unter welchen *M. Lorenz Mizler* verborgen seyn wollen. Es ist unter selbigen Nahmen: Die singende Muse an der Pleisse, herausgekommen. Leipzig 1736 in 4.« Aber schon die Form dieser Notiz bekundet ihre zweifelhafte Glaubwürdigkeit, und daß der Verfasser derselben nicht für sie einsteht. Mizler hat geäußert, oder soll geäußert haben, er sei Sperontes; das ist der Sinn. Wenn Mizler das wirklich gethan hat, so hat er die Unwahrheit gesagt. Sperontes war ein Dichter. Mizler war ein Gelehrter, versuchte sich gelegentlich auch in der Composition, aber daß er je ein Gedicht gemacht hätte, ist ganz unbekannt geblieben. Und daraus kann man sicher schließen, daß er keins gemacht hat, denn sonst hätte er es in seiner für Matthesons Ehrenpforte geschriebenen Selbstbiographie ohne Frage erwähnt. Er würde auch von der Singenden Muse in dieser Biographie nicht geschwiegen haben. Ferner: der erste Theil der Singenden Muse erschien

[1] *Index pseudonymorum.* Leipzig, 1856. Nebst Nachträgen.

Michaelis 1736 in Leipzig auf Kosten der Lustigen Gesellschaft daselbst, vielleicht auf deren Anregung, jedenfalls in irgend einem engeren Zusammenhange mit ihr stehend. Mizler aber befand sich bis zum Zeitpunkte des Erscheinens garnicht in Leipzig, sondern kehrte erst Michaelis 1736 von Wittenberg dahin zurück.[1] Endlich: von 1742 bis 1748 gab Sperontes in Leipzig die drei Fortsetzungen der Singenden Muse, drei Schäferspiele und die verbesserte Auflage des ersten Theils der Singenden Muse heraus, in welch letzterem er (1747) einmal ausdrücklich sagt, daß er in Leipzig lebe (siehe Nr. 64). Mizler aber war schon Anfang 1743 in Dresden, reiste den 22. April von dort mit dem Grafen Malachowski nach Kónskie in Polen, und befand sich hier noch am 23. December 1748.[2] Wenn nun die Notiz bei Zedler nicht von jemandem geschrieben ist, der das Publicum absichtlich irre führen wollte, so wäre wohl nur anzunehmen, daß Mizler von 1731 bis 1734, da er in Leipzig studirte, allenfalls auch noch 1735 bei einem vorübergehenden Aufenthalte daselbst[3] dem Sperontes allerhand Clavierstücke zugetragen hätte, daß dieser dann dazu Gedichte gemacht und Mizler später gelegentlich gesagt hätte, er habe an dem Zustandekommen des ersten Theils der Singenden Muse einen gewissen Antheil.

Johann Friedrich Gräfe, gab 1737 in Halle den ersten Theil seiner »Samlung verschiedener und auserlesener Oden« heraus; der zweite Theil folgte 1739, der dritte 1741, der vierte 1743. Daß ihn zu seinem Werke das Liederbuch des Sperontes angeregt hatte, bekundet schon die Vorrede des ersten Theils. Vergleicht man die beiderseitigen Liedersammlungen, so ergiebt sich noch mehr. Gräfe hat aus dem ersten Theile der Singenden Muse drei Gedichte hinübergenommen. Das erste ist Nr. 6 »Alles, alles hör ich an«, es steht bei Gräfe als 34. Ode des vierten Theils und hat sich einige Aufputzungen gefallen lassen müssen; namentlich ist die fünfte, allerdings sehr crasse Strophe sorglich parfümirt worden. Das zweite ist Nr. 25 »Alles ist mir einerley« und tritt uns bei Gräfe als erstes Stück des zweiten Theils in umgerührter Gestalt entgegen. Umgeformt oder umgedichtet, kann man nicht sagen, denn der Inhalt ist völlig derselbe geblieben, auch die Worte und Sätze großentheils, aber sie sind durcheinander gequirlt und so in andere zufällige Verbindungen gerathen. Das letzte Gedicht ist Nr. 75 »Nichts kan schöner als die Liebe Und ihr himmlisch Wesen seyn«. Dieses hat Gräfe unter Nr. 21 des ersten Theils wörtlich aufgenommen. Nun

---

[1] Selbstbiographie in Matthesons Ehrenpforte. Hamburg, 1740. S. 230.

[2] Briefe an Gottsched, handschriftlich auf der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.

[3] Mattheson, Ehrenpforte. S. 228 f.

hat er dem vierten Theile seines Liederwerks ein Generalregister beigefügt, in welchem hinter jedem Liede der Name sowohl des Dichters als des Componisten steht. Schlägt man aber die drei dem Sperontes entlehnten Gedichte nach, in der Hoffnung auf diese Weise den wirklichen Namen des Verfassers zu erfahren, so sieht man sich getäuscht. Hinter dem ersten steht »K.«, hinter dem zweiten »L.« und hinter dem dritten stehen gar nur drei Sternchen. Doch hat diese Mannigfaltigkeit in der Art des Verschweigens wenigstens das Gute, daß man erkennt, der wirkliche Name des Sperontes könne weder mit K noch mit L begonnen haben. Denn wäre dies der Fall, so müßte sich hinter dem letzten jener drei Gedichte, das ganz unverändert aufgenommen ist, jedenfalls einer der beiden Buchstaben finden. K. und L. — die Chiffern sind auch noch hinter andern Gedichten der Gräfeschen Sammlung zu lesen — sind unzweifelhaft Andeutungen der Namen derjenigen Personen, welche die Reinigung und Umschüttelung der Gedichte des Sperontes besorgten, und die wir in ihrer selbstgewählten Verborgenheit nicht stören wollen. Denkbar, wenn auch sehr unwahrscheinlich, wäre, daß Gräfe die Quelle dieser beiden Dichtungen nicht bemerkt hätte, deren eine Giovannini, deren andere Hurlebusch in Musik setzte. Aber angesichts des dritten Liedes, zu welchem er selbst die Tonweise erfand, muß die Frage aufgeworfen werden: wußte er nicht, wer Sperontes war? oder wollte er ihn nur nicht nennen? Er verkehrte viel in den litterarischen Kreisen Leipzigs, widmete den ersten Theil seiner Sammlung der Frau von Ziegler, den zweiten der Frau Gottsched und stand mit dieser wie mit Gottsched selbst Jahre lang in Briefwechsel. Er war auch im Frühjahr 1737 in der Absicht nach Leipzig gekommen, einen Verleger für sein Liederbuch zu finden, was ihm aber nicht gelang.[1] Er trat mit diesem Werk in ziemlich offene Opposition zu Sperontes: die gesammte Vorrede wird von dieser Tendenz getragen, wenn er auch keinen Namen nennt. Vielleicht paßte es ihm nicht, die Welt wissen zu lassen, daß er trotzdem gleich im ersten Theile ein Gedicht des Verfassers der Singenden Muse wörtlich wiedergab. Doch wie dem immer sei, für uns mag die Thatsache genügen, daß wir den wahren Namen des Sperontes durch Gräfe nicht erfahren.

Aus der Form des Pseudonyms auf den wirklichen Namen gelangen zu wollen, wäre gleichfalls vergebenes Bemühen. Die Veranlassungen solcher Pseudonymen waren meist ganz zufällige und persönliche. Wer würde errathen, daß sich unter Amaranthes Corvinus, unter Menantes Hunold, unter Talander Bohse verbirgt? Mög-

[1] Brief an Gottsched vom 29. Mai 1737 (Leipziger Universitätsbibliothek).

lich, daß Sperontes wie Sperantes von *sperare* abgeleitet ist; die Endung *-ontes*, welche sich an vielen Pseudonymen jener Zeit findet, wird wohl am einfachsten als Latinisirung einer beliebten französischen Endung erklärt.

Wir müssen suchen, auf anderen Wegen zum Ziele zu kommen. Auf dem Titelblatt des zweiten Theils der Singenden Muse befindet sich ein aus den Buchstaben J S S gebildetes Doppel-Monogramm. Solche Monogramme waren damals beliebt und pflegen den Verleger des Buches anzudeuten. Man findet dergleichen, um ein paar beliebige Beispiele herauszugreifen, auf dem Titel von Corvinus »Reifere Früchte der Poesie«, Leipzig 1720 (J F G = Johann Friedrich Gleditsch) und von Hunolds »Akademische Nebenstunden«, 2. Aufl. Halle und Leipzig 1726 (J F Z = Johann Friedrich Zeitler). Die Buchstaben J S S können nicht den Drucker andeuten, denn dieser war Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, auch nicht etwa den Kupferstecher, denn dieser hieß Brühl. Sie müssen also auf den Verleger gehen, welcher wie oben schon gesagt dieses Mal der Verfasser selber war. Schlagen wir nun das in Rothdruck hergestellte Prachtexemplar des zweiten Theils der Singenden Muse auf, so finden wir die volle Bestätigung dieses Schlusses. Die vorgedruckte Widmung lautet vollständig und wörtlich: »Seinen | *respect.* | Hoch- und Werthgeschätzten | Gönnern | und | Freunden | wiedmet | diese geringschätzige Bogen, | mit | gantz ergebenster Empfehlung | zu fernerem | hochgeneigtestem Wohlwollen | und | besonderer Freundschafft: | der Autor | J. S. S.« Es ist also außer Zweifel, daß dies die Anfangsbuchstaben der Namen des Verfassers der Singenden Muse sind. Damit ist von neuem handgreiflich bewiesen, daß derselbe weder Johann Zacharias Gleichmann noch Lorenz Christoph Mizler geheißen haben kann.

Versuchen wir nun weiter, ob nicht aus den Werken selbst Anhaltepunkte zur Bestimmung der Persönlichkeit zu gewinnen sind.

Seiner Herkunft nach muß er ein Schlesier gewesen sein. Ich schließe dies vor allem aus dem Gedicht I, 66.[1] Dasselbe ist sprachwissenschaftlich interessant und da ich auch später noch darauf zurückzukommen habe, mag es hier vollständig abgedruckt werden.

1. Hoah iechs nich lang gesoat:
Doaß kee Mensche noach mier froat.
Wahm sooll iechs ock immer kloan?
Olles, olles kriegt ann Moan,
Unn iech muß Miet Verdruß
Doas bey junga Taga sahn unn dorba.

[1] Ich bezeichne fortan den zuerst 1736 erschienenen Theil der Singenden Muse mit I, die erste bis dritte Fortsetzung mit II, III, IV, die 1747 erschienene Auflage des ersten Theiles mit I[4].

2. Hartzer Harr Sanck Andrees,
Soah mirrs, doß iechs aba weeß:
Jes dann goar kee Karl firr miech,
Wann ha noach su liederliech,
Dahn iech koan Oß ann Moan
Oabens hisch miet mier zu Bette nahma.

3. Jes miers dooch aba viel,
Wann miech ehner hoaba wiel;
Ha sey pucklich oder krumm,
Kruppfich oder toob unn stumm:
Nurr ann Moan Muuß iech hoan,
Aanders muuß iech miech noach goar derleeba.

4. Nu de wirst dooch amoahl
Miech befreya voh daar Qvoal!
Lieber Andrees, loaß miech sahn,
Wand mirr wilst zum Moanne gahn?
War ah sey; Bleibts derbey!
Hannß und Merten, Nickel oder Girge.

Der schlesische Dialect in diesem Gedicht ist fast durchaus rein, wie nach den Arbeiten Karl Weinholds[1] auch der Nicht-Schlesier erkennen kann. Man bemerkt zudem ein erfolgreiches Bestreben, die fremdartigen Dialectlaute durch Schriftzeichen wiederzugeben. Ganz consequent verfährt Sperontes allerdings nicht: wir lesen *muuß* und *muß*, *wiel* und *wilst*, wir lesen sogar neben der Form *mirr* auch einige Male das unrichtige *mier*, neben *unn* einmal *und*. Aber dies können Schreib- oder Druckfehler sein, beide bei einer so ungewohnten Sache nur natürlich. Bedenken dürfte eher noch das Wort *kruppfich* erregen, wofür wenigstens *kruppich* hätte geschrieben sein sollen. Für *und* hat der Schlesier die Formen *ond*, *and*, *on*, *an;* ich kann aber aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts auch die Form *unn* nachweisen, deren sich Sperontes bedient[2]. Ebenso verhält es sich mit *goar* für das gebräuchlichere *guar*. Sperontes schreibt *doach* und *noach* für *doa* und *noa;* doch sind, nach persönlich von mir eingezogener Erkundigung, letztere Formen nicht die ausschließlich gebräuchlichen. Die Bezeichnung des heiligen Andreas als »Hartzer Harr« könnte einen Augenblick

[1] Weinhold, Über deutsche Dialectforschung. Die Laut- und Wortbildung und die Formen der schlesischen Mundart. Wien, Gerold. 1853. — Derselbe, Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche. Aus den Sitzungsberichten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1855.

[2] In einem Gedicht im Dialect der schlesischen Bauern, welches sich findet in »Des Poetischen Brieff-Wechsels Fünffte *Copie*. *Anno* MDCCXXIV.« S. 72 ff. (Königl. öffentl. Bibl. zu Dresden. Litt. Germ. rec. B. 201, 29 s.).

vermuthen lassen, die Mundart des Gedichts sei die im Ober-Harz herrschende, zumal da auch einige seiner Formen sich wirklich im oberharzischen Dialect finden. Aber daneben stehen auch wieder viele, die ihm gänzlich fremd sind[1], und bekanntlich haben alle mitteldeutschen Dialecte eine Anzahl von Formen mit dem schlesischen gemeinsam. Der Gegenstand des Gedichtes ist ein vielbehandelter, im 18. Jahrhundert sowohl als auch im 17. Wie wir später noch häufig sehen werden, liebte es Sperontes, sich an bereits vorhandene Gedichte halb parodirend anzuschließen. Es wird ihm auch hier ein Gedicht ähnlichen Inhalts bekannt gewesen sein, in welchem Sanct Andreas als Beschützer des Harzer Bergbaues eingeführt worden war. Die Dialectdichtung des Sperontes macht den überzeugenden Eindruck, daß sie von einem geborenen Schlesier herrührt; in Kleinigkeiten, wie dem echt-schlesischen *ock* (Str. 1, Z. 3) und der Form *hisch* = hübsch (Str. 2, Z. 7) verräth sich dieses gleichfalls.

Auch in vielen der anderen Gedichte erkennt man an gewissen Eigenthümlichkeiten den Schlesier. Ich hebe nur einige besonders auffallende Dinge heraus. Das Wort *kürmeln* (I, 74); man erklärt es im allgemeinen mit »lallen, als Ausdruck angenehmer Empfindungen bei kleinen Kindern«[2], hier tritt es in erweiterter Bedeutung auf als »schönthun, kosen mit einander«. Die Formen: der Monden (II, 20, 4; Kirms S. 5), die Gärte', *plur.* (II, 44, 7; 50, 2), die Bunterey, d. h. eine Menge bunter Gegenstände (I^4, 61, 4),[3] Gepüsche (I, 53, 3) ider = jeder und auch so geschrieben, aber durch den Reim sich verrathend (jeden: beschieden; I, 5, 3),[4] die durch Abwerfung der Flexion verkürzten: verpflicht (I, 3, 2), veracht (I, 48, 3), gepfändt (Kätzgen, S. 15), bericht und hingericht (ebend. S. 9 und 10), ausgericht (Kirms S. 3). Die durch den Reim offenbar werdenden Abwandlungen: küssen: genüssen (I, 4, 1), sprißt: bist (I, 4, 2), Schlüsse: bisse (Kirms S. 6), wissen: schlüssen (Kätzgen S. 10), beschützt: beschmitzt = beschmutzt (I, 58, 6).[5]

Noch seien zwei Stellen erwähnt, in welchen ganz unerwarteter-

---

[1] Wie Herr Dr. H. Pröhle in Berlin mich zu belehren die Gefälligkeit hatte.

[2] (Johann George Berndt), Versuch zu einem slesischen Idiotikon. Stendal, 1787. S. 75. — Vgl. Weinhold, Über deutsche Dialectforschung, S. 95, und Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche unter *kirmeln*.

[3] Weinhold, Dialectforschung S. 94.

[4] Weinhold a. a. O. S. 40 führt aus Lohensteins Ibrahim Bassa 1, 269 an: Glieder: ieder.

[5] Ob *Hütte* = Hütte (IV, 40, 2; Kätzgen S. 5 und 12; Strumpfband S. 16) auch ein schlesischer Idiotismus ist, weiß ich nicht zu sagen.

weise der Rübezahl und die Sudeten herbeigezogen werden (III, 49, 4 und IV, 40, 2). Man wird wohl nicht widersprechen, wenn ich meine, daß diese jemandem, der nicht in Schlesien geboren und aufgewachsen war, gerade an den betreffenden Stellen sehr fern liegen mußten.

Alles das würde, glaub' ich, schon vollständig genügen, die schlesische Herkunft des Sperontes zu beweisen. Es kommt schließlich noch hinzu das Eintreten des Buchhändlers Korn aus Breslau, der von 1740 an den ersten Theil der Singenden Muse in Verlag nahm. Offenbar waren hier landsmännische Rücksichten wirksam.

Bei der Verwendung der Gedichte zur Feststellung der persönlichen Verhältnisse des Sperontes bedarf es der Behutsamkeit, will man anders der Gefahr entgehen, Fehlschlüsse zu machen. Jeder Dichter hat das Recht, Begebenheiten und Zustände gänzlich zu erfinden, und auch bei der Benutzung von Erlebtem im Einzelnen von der Wirklichkeit abzuweichen. Sperontes war außerdem noch durch den Umstand gebunden, daß er trachten mußte, den Inhalt seines Gedichts wenigstens ungefähr dem Charakter des Musikstückes anzupassen, zu dem es gehören sollte. Wissenschaftliche Untersuchung darf also nicht von dem Gegenstand des Gedichts auf das Leben des Dichters ohne weiteres zurückschließen. Wenn man I, 34 einen Marsch findet und darunter ein Gedicht »Der Abschieds-Tag bricht nun heran, Daß ich nicht länger bleiben kan«, so wird man sich einen Soldaten denken, der marschieren muß und von seinem Mädchen Abschied nimmt; niemand aber wird den Einfall haben wollen, daß Sperontes selbst dieser Soldat sei. Will der Dichter schaffen, so wählt er sich einen Gegenstand, der seine Gestaltungskraft reizt. Nun giebt es aber Gegenstände, bei denen nicht einzusehen ist, welchen Reiz sie für das Kunstvermögen des Dichters haben können, bei denen also die Hauptsache im Stoffe selbst ruht, und hier ist der Rückschluß auf die Person des Dichters zulässig. I⁴, 64 wird gesungen: »Wo sollt ich besser wohl, ihr Linden, Als wie zu euch versetzet, stehn? Hier kann ich, was ich wünsche, finden, Hier find ich alles doppelt schön« u. s. w. Dann, dritte Strophe: »Dich, Schicksal, will ich ewig preisen, Daß du mich an den Ort geführt. Und willst du mir die Gunst erweisen Und zeigen, daß mein Wunsch dich rührt; So gönne mir, o mein Geschicke, Daß ich, bis auf den letzten Tag Von meinem Leben, dieses Glücke Verhoffen und erfahren mag!« Es wäre absurd hier eine Fiction des Dichters anzunehmen und den Gegenstand nicht auf ihn selbst zu beziehen. Daß sich jemand in der Lindenstadt, d. h. in Leipzig behaglich fühlt, und wünscht, in ihr seine Tage zu beschließen, das künstlerisch dar-

zustellen konnte ihn, der nicht aus dramatischer sondern lyrischer Anschauung schuf, nur reizen, wenn er selbst dieser Mann war. Soviel über die Kunstobjecte im Ganzen. Für die Beurtheilung der Einzelheiten gilt folgender Grundsatz. Jede Kunstgestaltung verallgemeinert. Es werden gewisse große Contouren gezogen, die Umrisse der einzelnen Bestandtheile müssen sich ihnen unterordnen. Dies gelingt leichter, wenn alles freies Erzeugniß der Phantasie ist. Je mehr wirklich erlebte Einzelmomente im Gegenstande stecken, einer desto größeren Kraft bedarf es, sie völlig in das Ganze aufzulösen: als Materie leisten sie zäheren Widerstand. Goethe war bewunderungswürdig groß in der Kunst, selbsterlebte Dinge in eine vollendete Kunstform zu verallgemeinern, ohne ihnen von der Besonderheit des Selbsterlebten etwas zu nehmen. Sperontes, nur ein kleines dichterisches Lichtstümpfchen, vermochte das nicht. Die wirklich erlebte Einzelheit stört den Contour des Ganzen, oder, um ein musikalisches Bild zu gebrauchen: er fällt aus dem Ton. In den meisten Fällen merkt man dies beim erstmaligen Lesen. An diesen Leitfäden lassen sich, wie ich glaube, die Dichtungen behufs Signalisirung seiner Persönlichkeit ungefährdet durchwandern.

Sperontes lebte also 1747 in Leipzig; er war dahin »versetzet«, d. h. aus der Fremde zugezogen. Daß schon beim Erscheinen des ersten Theils der Singenden Muse Leipzig sein Wohnort war, ist eine sich von selbst darbietende Vermuthung, welche durch das Gedicht Nr. 53 des ersten Theils bestätigt wird. Er stand mit der Studentenschaft in Verbindung und dichtete studentische Lieder nicht nur um 1736, sondern auch noch 1745 (I, 28[1], 37, 60; III, 13; IV, 47). Aber schon 1736 ist er selbst über die Jugend hinaus. Wenn er im Widmungs-Gedicht des ersten Theils die Hoffnung ausspricht, daß seine Lieder, wenn nicht allen, so doch der jungen Welt Vergnügen und Nutzen bereiten würden, so sieht man, daß er sich selbst zu dieser jungen Welt eigentlich nicht mehr rechnet. Von 1736 bis 1748 war er eifrig thätig; von 1740 an erscheint fast jedes Jahr etwas von ihm in der litterarischen Öffentlichkeit. Ich glaube auch wahrscheinlich machen zu können, daß nach und neben der Singenden Muse noch ein anderes, anonymes, Liederwerk von ihm zu Stande gebracht ist, dessen fünfter und letzter Theil Michaelis 1749 herauskam. Dann verstummt er für immer und es darf also geschlossen werden, daß er nicht lange nach 1750 gestorben sein wird.

---

[1] Strophe 5: »Währt der Abend lange, Wird mir drum nicht bange; Weil mich zu der Zeit Die Gesellschaft auch erfreut, Wo man mit den Krügen klopffet, Und die Pfeiffen stopffet.«

Er hatte studirt, denn er bezeichnet sich an zwei Stellen als einen »Gelehrten«, oder dem »gelehrten Orden« zugehörig (III, 42, 5; IV, 30, 8). In den »Belustigungen des Verstandes und Witzes«, welche von 1741 an in Leipzig herauskamen, macht einmal jemand die Bemerkung: Ein Ungelehrter heißt bei uns, der mit den Wissenschaften nicht sein Brod verdienen will.[1] Danach hätte Sperontes von irgend einer Wissenschaft Profession gemacht. Aber er hatte keine Stellung, die auf einem angesehenen öffentlichen Amte beruhte (II, 32, 2); er war, zeitweilig wenigstens, ganz arm und kämpfte hart um sein Dasein. Man sieht dies aus einem Gedichte, das in seiner Art zu den besten gehört, die er gemacht hat (I, 63). Es ist nützlich, einige Strophen mitzutheilen.

1. Das Glücke lag in letzten Zügen,
Und wolte von der Erden gehn:
Ich, voller Angst und Mißvergnügen,
Blieb bey dem Patienten stehn.
Drauf kam ein gantzer Schwarm gegangen,
Und zog durch Stube, Hof und Haus.
Kurtz um: das sämtliche Verlangen
Lief auf ein Testament hinaus.

2. Das Glücke war damit zufrieden,
Und hub mit schwachen Worten an:
Dem Armen sey mein Schatz beschieden
Daß er sich besser helffen kan!
Da war an allen End und Orten
Kein Donner, den man nicht ausstieß,
Weil es bey so gesprochnen Worten
Auf mich zugleich mit Fingern wieß.

3. Die Thorheit wagte sich vor allen
Und sprach mit vollem Wiederstand:
Auf mich muß dieses Erbtheil fallen.
Gedenck an unser Freundschafts-Band!
Da fiel die Thumheit in die Rede,
Bezog sich auf den Vormunds-Schein,
Und weil sie von Natur nicht blöde,
Sprach sie: ich muß Mit-Erbe seyn.

4. Die Schelmerey schlich sich inzwischen
Mit leisen Schritten auch darzu,
In Meynung: was dabey zu fischen.
Da dacht ich endlich: wo bleibst du?
Wenn es den Narren muß gelücken,
Den tummen Leuten wohl ergehn,
Wenn Diebe sich den Beutel spicken,
Must du bey Martin Blümchen[2] stehn.

---

[1] Band I, S. 24.

[2] Wahrscheinlich ein Leipziger Pfandleiher oder Wucherer.

Dann wird erzählt, wie das Glück stirbt und die Narren, Dummen und Diebe sich eilig in die Hinterlassenschaft theilen. Für Sperontes bleibt nichts als der letzte Stuhl. Ueber diesen fängt ein alter Geizhals einen Process mit ihm an und schickt ihm sieben Advocaten auf den Hals. »Ich sprach zu ihm: mein lieber Herre, Laßt doch die guten Leute weg! Ihr seht ja, daß ich mich nicht sperre, Greifft zu! Hier ist der ganze —.« Als einen Pechvogel, der stets leer ausgeht, während andre sich gütlich thun, schildert er sich häufig. Er wünscht vergeblich, daß nur einmal, wenn auch für kurze Zeit, das Glück ihm lache (II, 14). Er arbeitet und müht sich immer mit nur geringem Erfolg (III, 3). »Ich klags dem Himmel und der Erden, Was wird doch endlich aus mir werden« (III, 6). In seiner Noth muß er sich jede schlechte Behandlung gefallen lassen (II, 15). Er ist verschmäht, vergessen und immer einsam (IV, 32). Am Schluß eines Gedichtes, welchem als Parodie allerdings eine gewisse besondere Haltung vorgeschrieben war, dessen Inhalt aber in Verbindung mit manchen ähnlichen Gedichten doch eine persönliche Beziehung verräth, wünscht er, man solle auf seinen Leichenstein setzen: »Der hier die Erde kaut Hat Noth darauf gebaut« (I, 18). Dann aber setzt ihn ein leichter Sinn wieder über alle Sorgen hinweg (III, 11). Ein häufig wiederkehrender Gedanke ist, sich philosophisch mit wenigem zu bescheiden. In den späteren Gedichten wird er im allgemeinen heiterer, zufriedener und beruhigter. Das reife Alter macht sich geltend, vielleicht auch verbesserte äußere Verhältnisse. Er ist vergnügt »in seinem Mittelstande« und geht »in seinem schlechten Kleide« (IV, 45). Eine friedliche Natur mag er von »Feldzügen, Pulver, Stahl und Bley« nichts hören, und wünscht sich nur »Ein frölich Hertz, ein gut Gewißen, Gesunden Leib, mein täglich Brodt, Und einen Trunck aus reinen Flüssen« (IV, 46).

Einmal spricht Sperontes die Hoffnung aus, daß vielleicht seine Erben bekommen würden, was ihm das Glück vorenthalte (II, 43, 4). Es ist das eines der Gedichte, in welche ein persönlicher Zug unerwartet hineinspielt. Mit den Erben können doch nur Kinder oder Gattin gemeint sein. In einem wüsten »Studenten-Lied« von 1736 (I, 60, 3) räth der Dichter, weil man bis zum Eintreffen des neuen Wechsels geborgt erhalte, nur immer wacker drauf los zu zechen: »Auf, auf, ihr Brüder auf! Auf, es lebe, ders am besten kan, Unser Schwieger-Mutter Tochter-Mann!« Wer es recht überlegt, wird finden, daß ein solcher Witz einem unverheiratheten Studenten wohl kaum einfallen konnte. In späteren Gedichten sagt er dann, er habe kein eigen Weib (III, 2) und preist cynisch genug sogar die freie Liebe (IV, 20). Die Gattin könnte inzwischen gestorben sein; doch

möchte ich auch nicht bestimmt behaupten, daß hier persönliche Züge zu erkennen wären.

Sperontes hat (I, 37) Günthers Lied »Brüder laßt uns lustig sein« parodirt im Sinne eines bemoosten Hauptes, das Anwandlungen von Solidität empfindet und aus eigner bitterer Erfahrung die jüngeren Commilitonen ermahnt, frühzeitig fleißig zu sein. Wenn er (I, 53) den Ruhm von Pleiß-Athen singt, fühlt er sich schließlich doch veranlaßt, die Jugend vor gewissen Verführungen zu warnen: »Traut keinen Apfel-Bäumen! Sie haben manchen schon berückt, Und seines Glückes Keimen Im besten Wuchs erstickt.« Man würde das Persönliche aus diesen Zeilen kaum herausfühlen, wenn nicht andere Aeußerungen die Gedanken schon nach dieser Richtung geleitet hätten. Aber wir lesen (I, 58) von dem Treiben der bösen Zungen, wie ihre Geschäftigkeit oft den »Redlichsten« ins Unglück bringt und dann wörtlich: »Da heißt ein übereilt Versehen Das gröste Laster von der Welt: Wenn so ein strauchelndes Geschehen Dem Richter in das Auge fällt, Der recht mit allem Vorbedacht Die Mücken zu Cameelen macht. Kaum muß dem schärfsten Mord-Gewehre Sein Richt-Schwerdt zu vergleichen seyn: Denn dieß durchschneidet Ruhm und Ehre, Und jenes trifft nur Hals und Bein.« Ganz deutlich geht er erst in einem späteren Gedichte (II, 12) heraus, in welchem er der Liebe den Abschied giebt: »Ich hab es versehen, Und, eh es geschehen, Nicht besser gewußt«, und in der dritten Strophe: »Ich hab es probiret, Mit Schaden gespüret; Nun thu ichs nicht mehr.« Der Schluß ist leicht zu ziehen, daß ihm in Liebessachen etwas begegnet war, das für sein späteres Leben die übelsten Folgen hatte.

Ich habe alle Ergebnisse zusammengebracht, die sich für meinen Zweck aus den Gedichten gewinnen lassen, und denke, mit diesem Signalement in der Hand könnte es wohl gelingen, den Unbekannten zu finden. Er ist auch gefunden, wenn man die Voraussetzung annimmt, daß er in Leipzig gestorben ist. Ich muß zugeben, daß ich die absolute Gewißheit hierüber nicht schaffen kann. Möglich ist es ja, daß Sperontes, obschon er uns gesagt hat, wie sehr er an Leipzig hängt und daß er hier seine Tage zu beschließen hoffe, dennoch nach 1748 noch an einen anderen Ort gezogen und dort gestorben ist. Aber es ist äußerst unwahrscheinlich. Ich habe die Forschungen über volle zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seines letzten Schäferspiels ausgedehnt. Innerhalb der Zeit von 1736 bis 1768 giebt es in Leipzig nur eine Persönlichkeit, auf welche das Signalement paßt. Auf sie paßt es aber genau.

Der Mann heißt Johann Sigismund Scholze, gebürtig aus Lobendau bei Liegnitz, geboren daselbst 1705. Er besuchte in den Jahren

1720 und 1721 die Schule zu Liegnitz, und war auf derselben wahrscheinlich bis zu seinem Abgange zur Universität. Daß er in Leipzig studirte ist anzunehmen, wennschon nicht urkundlich zu belegen. Auch ob er außerdem noch eine andere Universität besucht hat, habe ich nicht ermitteln können.[1] Anfang 1729 ist er in Leipzig, immer noch als *Studiosus*. In der Folge figurirt er auch als *Candidatus juris*, oder *juris Practicus*, endlich wieder nur als *Studiosus*. Vielleicht hatte er in untergeordneter Stellung bei einem Rechtsanwalt zeitweilig sein Brod zu verdienen gesucht. Er hatte sich mit der Wittwe eines Traiteurs in Halle eingelassen, und wurde auf Befehl des Consistoriums, welchem das Verhältniß kundbar geworden war, am 3. Januar 1729 in Leipzig zwangsweise getraut. Die Kinder dieser Ehe starben größtentheils im frühesten Alter, die Frau selbst den 12. Februar 1738. Er blieb für den übrigen Theil seines Lebens allein. Als er 1750 starb, war noch eins der Kinder um ihn. Am 30. September erhielt er sein ärmliches Leichenbegängniß.[2]

Das fünfzigste Lied des vierten Theils der Singenden Muse ist ein Freimaurerlied. Der Dichter spricht in ihm gradeweg von »unserm« Orden, auch unter der Musik sind freimaurerische Embleme, Winkelmaß, Loth und Zirkel angebracht. Scheinbar enthielte also dieses Lied einen sehr wichtigen Beitrag zum Signalement des Sperontes: er müßte Freimaurer gewesen sein. Aber weder die Loge zu Leipzig (gegründet 1741), noch die benachbarten zu Halle (gegründet im December 1743) und Altenburg weisen den Johann Sigismund Scholze in ihren Listen auf. Die Hallenser Protokolle sind allerdings aus den ersten Jahren nicht vollständig mehr vorhanden,

---

[1] Weder die Matrikel der Leipziger Universität, noch die der Universitäten Halle, Wittenberg, Jena und Frankfurt weisen seinen Namen auf.

[2] In der amtlichen Notiz über seine Trauung heißt er »*studiosus* aus Lobenthau bei Liegnitz«. In der Sterbeurkunde wird gesagt, er sei 52 Jahre alt geworden. Die beiden Angaben lassen sich nicht vereinigen. Nach den sorgfältigen Durchforschungen des Kirchenarchivs zu Lobendau, welche Herr Pastor Peters daselbst in dankenswerthester Weise angestellt hat, kommt der Name »Scholze« oder ein ähnlicher in den Jahren 1697 und 1698 dort überhaupt nicht vor. Der Vater des Johann Sigismund S. war Amtsschreiber in Lobendau und verheirathete sich 1703; er war noch nicht vermählt gewesen. Johann Sigismund (geb. 20. März 1705) war das erste Kind der Ehe. Der Vater wurde 1722 Amtmann in Lobendau und zog 1723 von da nach Jauer. Die Personal-Notiz von 1729 erscheint durchaus glaubwürdig, da sie auf Johann Sigismund Scholzes eignen Aussagen beruhen muß. Man kann also nicht annehmen, der Ort der Herkunft sei falsch angegeben. Viel weniger verläßlich erscheint die Angabe der Sterbeurkunde. Scholzes Haus war bei seinem Tode bis auf eine halberwachsene Tochter ganz verödet. Daß unter diesen Umständen über die Zahl der Lebensjahre des vielleicht früh gealterten Mannes ein Irrthum eintreten konnte, ist leicht zu begreifen.

das Fehlen des Namens in ihnen kann also noch nichts sicheres beweisen. Wäre Scholze aber auch in Halle nicht Mitglied gewesen, so müßte er einer entfernter gelegenen Loge zugehört oder — überhaupt gar kein Freimaurer gewesen sein. Seit mir von sachkundiger Seite mitgetheilt worden ist,[1] daß eine zwingende Nothwendigkeit nicht bestehe, aus dem Inhalte des Liedes auf die Freimaurerschaft des Sperontes zu schließen, erscheint mir für jene letztere Annahme manches zu sprechen. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden in Mitteldeutschland die Freimaurer Gegenstand allgemeiner gesellschaftlicher Neugier. Besonderes Interesse erregten auch die aus Frankreich importirten Lieder derselben, welche man theils im Original, theils in mehr oder weniger gelungenen Nachbildungen sich aneignete. Mir liegt aus eben dieser Zeit der Beweis vor, daß französische Freimaurerlieder sogar in ein Liederbuch einer jungen thüringischen Edeldame eingetragen worden sind, welche doch selbstverständlich in ihnen nur eine interessante Curiosität erblicken konnte und wollte. Die ältesten, mir bekannten deutschen Nachbildungen sind um 1743 gedruckt, die auf sie folgenden Freymäurer-Lieder von Ludwig Friedrich Lenz sind 1745 vollendet worden. 1745 erschien auch der vierte Theil der Singenden Muse. Nun liebte es Sperontes überhaupt, sich in allen möglichen Stilgattungen herumzutreiben und bald so, bald so zu versuchen. Recht wohl konnte er daher auf den Gedanken kommen, es auch einmal mit einem Freimaurerliede zu probiren, um so mehr, da er wissen mußte, daß für das Publicum ein solches stets ein kräftiges Reizmittel sei. Es erinnert sein Lied, bezüglich des Gedankeninhalts auch ganz entschieden an gewisse französische Vorbilder. Der Kupferstecher Krügner hat neben die erwähnten maurerischen Embleme sorglich seinen Namen gravirt, obwohl derselbe am Anfange des Theils schon groß und breit zu lesen steht. Wollte er von der Neugier für die Freimaurerei bei dieser Gelegenheit etwas auf seine Persönlichkeit herableiten? Denn Mitglied der Leipziger Loge ist auch er nicht gewesen. Endlich sei noch folgendes bemerkt. Was von dem wirklichen Namen des Sperontes absolut feststeht, sind die drei Anfangs-Buchstaben J. S. S. Findet sich nun in den Listen der Logen von Leipzig, Halle und Altenburg der Name Johann Sigismund Scholze nicht, so doch auch kein anderer, für den die Buchstaben J. S. S. zuträfen.[2] Schlußresultat ist also, daß aus dem Frei-

[1] Durch Herrn Prof. Dr. Victor Carus zu Leipzig; derselbe hat mir überhaupt mit unermüdlicher Gefälligkeit alle diejenigen Thatsachen beschafft, deren ich zur Aufhellung obigen Punktes bedurfte, und die ich persönlich und direct niemals würde haben zusammenbringen können.

[2] Ausgenommen einen Johann Siegfried von Schönfeld aus Holstein. Aber

maurerliede weder für noch gegen die Identität von Scholze und Sperontes etwas gefolgert werden kann.

Der Magister Johann Gottlieb Jachmann gab 1759 in Hirschberg heraus *Centifolium Scholtzianum, sive commentatio de doctis Sceltetis, Schultziis, Scholtziis, Silesiis.* In dieser Schrift wird Johann Sigismund Scholze nicht erwähnt. Jachmann verzeichnet größtentheils Prediger, auch einige Aerzte und Juristen, die in Schlesien geboren und zumeist auch später dort ansässig waren; immer aber nur solche, die es zu Amt und Würden brachten. Da hatte er freilich keine Veranlassung, den in der Fremde sitzen gebliebenen und gestorbenen armen Studenten zu berücksichtigen, von dessen muthmaßlicher litterarischer Thätigkeit, wenn sie unter Pseudonym erfolgte, er vielleicht nicht einmal Kunde hatte.

Als dem Johann Sigismund Scholze der zweite Sohn geboren wurde, bat er zum Taufzeugen den Commerzienrath Johann Heinrich Zedler, den Verleger ebendesjenigen Universal-Lexicons, in welchem die oben beleuchtete falsche Notiz über den Verfasser der Singenden Muse steht. Dies könnte einen Augenblick stutzig machen. Jedoch wurden angesehene und wohlhabende Leute von bedürftigen oft in dieser Weise angegangen; es brauchen also engere Beziehungen zwischen beiden nicht vorausgesetzt zu werden. Bestanden sie aber wirklich 1731, so konnten sie 1743 längst gelöst sein. Und waren sie nicht gelöst — Zedler, als bloßer Verleger des Lexicons, las sicher nicht alle Artikel desselben durch. Man könnte aber auch auf einen andern Gedanken kommen, daß nämlich Scholze selbst der Urheber des Artikels über Sperontes gewesen wäre. Der Erfolg, mit dem er sein Incognito der Mit- und Nachwelt gegenüber bewahrt haben würde, ließe schließen, daß er sich sehr bemüht hätte, unerkannt zu bleiben. So könnte er durch jene Notiz das Publicum haben auf eine falsche Spur leiten wollen. Ein Mann von Begabung, der vielleicht mit stolzen Hoffnungen ins Leben hinausgesegelt war, dann jämmerlich Schiffbruch gelitten hatte, der mit der gemeinsten Lebensnoth im Kampfe sich vielleicht zu den unwürdigsten Arbeiten bequemen mußte, der einen Namen trug, welcher durch viele ausgezeichnete Männer zu hohem Ansehen in seinem Vaterlande gebracht worden war — das Gefühl der Scham und Scheu, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, würde bei einem solchen Manne begreiflich sein, und ihm nicht zur Unehre gereichen.

Es scheint, als ob die Verpflichtungen der deutschen Litteratur

---

dieser war 1744 erst 22 Jahre alt; kann also unmöglich schon 1736 den ersten Theil der Singenden Muse herausgegeben haben.

gegen die Species der verbummelten Studenten und verkommenen Studirten im Wachsen wären. Hoffmann von Fallersleben hat in Christian Wilhelm Kindleben den Verfasser des neueren *Gaudeamus igitur* entdeckt, Friedrich Zarncke kürzlich Christian Reuter als den Verfasser des Schelmuffsky dargestellt. Zu ihnen käme jetzt Johann Sigismund Scholze als dritter.

IV.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Singenden Muse liegt vor allem darin, daß sie uns nicht weniger als 248 kleine Musikstücke aufgezeichnet erhalten hat, welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Leipzig und Mitteldeutschland, auch wohl noch für einen weiteren Kreis dasjenige waren, was man unlängst bei uns Favorit-Stücke zu nennen pflegte. Es ist Musik wie sie damals zur häuslichen Unterhaltung diente, großentheils Mittelgut, auch das Geringwerthige fehlt nicht, wird aber durch manches Ausgezeichnete mehr als aufgewogen. In gleich günstiger Lage, wie die ist, welche uns die Liederbücher des Sperontes gewähren, befinden wir uns keiner anderen Periode der deutschen Musikgeschichte gegenüber. Es liegt im Wesen solcher Tonstücke, daß sie unversehens auftauchen, sich schnell verbreiten, und ebenso schnell wieder verschwinden. Schon jetzt würde es schwer halten, auch nur das auf einen Haufen zu bringen, was im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts den Durchschnitt der musikliebenden Welt in dieser vorübergehenden Weise ergötzt hat. Für jene Zeit, da wenigstens in Deutschland solch kleine Unterhaltungsstücke nur ausnahmsweise gedruckt wurden, sich günstigen Falls abschriftlich und in sehr vielen Fällen gewiß nur mittelst des Gedächtnisses fortpflanzten, müßte man den Versuch, ein halbwegs vollständiges Material zusammen zu bringen, von vorn herein als aussichtslos bezeichnen. Gewiß ist in handschriftlichen Clavier- und Liederbüchern noch manches erhalten, was in diese Zeit gehört; ich selbst habe Gelegenheit gehabt, eine Anzahl solcher Bücher zu sammeln und hoffe, daß sich noch mehres herzufinden wird. Das aber läßt sich schon jetzt sagen und klar machen, daß die Singende Muse, wenn auch nicht den einzigen, so doch einen Haupt-Mittelpunkt bilden wird, um welchen sich neu hinzukommendes Material zu gruppiren hat. Über die kunstgeschichtliche Wichtigkeit solcher Musik brauche ich kein Wort zu verlieren.

Indessen auch der poetische Theil: die von Sperontes zu den Musikstücken erfundenen Dichtungen, verdient eine aufmerksame Betrachtung. Wer von der Höhe einer späteren Zeit geringschätzig

auf sie herabsehen will, dem muß gesagt werden, daß im 18. Jahrhundert wenigstens eine große Masse des deutschen Volkes diese Geringschätzung nicht getheilt hat. Manches Gedicht des Sperontes hat eine außergewöhnliche Verbreitung erfahren und im Munde gewisser Kreise bis gegen Ende des Jahrhunderts fortgelebt. Das bietet allerdings noch keinen ausreichenden Maßstab für seinen künstlerischen Werth, ist aber doch immer ein Zeugniß für eine gewisse innere Kraft, und die kleinen Kunstgebilde, welche diese Kraft besessen, sind somit ein unverächtlicher Gegenstand der geschichtlichen Forschung.

Ein großer Theil der Lieder besingt die Liebe. Auch einige Naturlieder kommen vor, Schäfer- und Hirtenlieder, Lieder zum Lobe des Landlebens, des Frühlings, Herbstes und Winters. Die Schönheit der Gärten wird gepriesen, Rosen, Veilchen, Nelken werden zum Gegenstande besonderer Gedichte gemacht. Es findet sich ein Jagdlied, ein Kriegslied[1], ein Soldatenabschied, ein Freimaurerlied. Der Studentenlieder sind mehre, leichter Sinn und unbekümmertes Genießen der Jugendzeit wird auch in andern Gedichten empfohlen. Im Gegensatz dazu: Klagen eines Unglücklichen, Betrachtungen über die Vergänglichkeit aller Dinge, Lob der Geduld im Unglück, der steten Gelassenheit, der Zufriedenheit. Bei den philosophirenden und moralisirenden Liedern fällt es auf, daß mit Vorliebe von der Hoffnung gesprochen wird; eine Anzahl von Liedern ist ausschließlich ihr geweiht. Der Dichter hatte wohl Grund genug, die Fähigkeit des Hoffens in sich lebendig zu erhalten; unwillkürlich drängt sich der Gedanke an eine Beziehung zu dem von ihm gewählten Pseudonym auf. Außerdem werden noch besungen: die Tugend, die Verschwiegenheit, die Freundschaft, die fünf Sinne, die Musik, das Clavier, Leipzig, Geld, Rauchtabak, Schnupftabak, Caffee, Rheinwein, Burgunder, Kegelschieben, Billard, Kartenspiel, Schlittenfahren, endlich auch der Mops des Dichters. Der in seiner Zeit besonders beliebten satirischen Dichtung scheint Sperontes innerlich fern gestanden zu haben, nur einige wenige Versuche in dieser Gattung sind vorhanden. Das einzige erzählende Gedicht welches vorkommt (I, 63) ist größeren Theils oben abgedruckt worden. Die Richtung seiner Phantasie ging ganz vorzugsweise auf das Lyrische und Subjective, so sehr, daß auch die Fälle selten sind, in denen er einmal ein Lied einer Person weiblichen Geschlechts in den Mund legt.

Sperontes ist sehr gewandt im Versemachen, Reimen und Strophenbauen, aber kein erfindungskräftiger Dichter. Er war belesen und von gutem Gedächtniß. Daher finden sich überall bei ihm Anklänge

---

[1] I, 70; vermuthlich auf das Jahr 1734 zu beziehen.

an beliebte Dichter der Zeit, oftmals geradezu Wiederholungen aus ihnen. Sein Interesse für Günther geht schon aus dem Anhang Güntherscher Gedichte hervor, welcher den ersten Theil der Singenden Muse beschließt, verräth sich aber auch in den eigenen Gedichten genugsam. Bessers berühmte Lieder über die blauen und schwarzen Augen dürften ihm den Anstoß zu zwei Liedern gleichen Inhalts (I^4, 89 und 90) gegeben haben.[1] Hunold findet sich nachgeahmt in dem Liede »Ey! so fahre denn dahin, Stoltze Schöne, leichter Sinn!« (IV, 16).[2] Besonders eifrig hat er die Poetik von Neumeister-Menantes studirt[3] und die darin enthaltenen weltlichen Gedichte Neumeisters. Gleich das zweite Lied des ersten Theils der Singenden Muse ist dem Anfange einer weltlichen Cantate Neumeisters nachgedichtet.[4] Ebenso II, 4, III, 15 und zum Theil auch IV, 16.[5] Ein sehr beliebtes Lied Neumeisters war »Erbarme dich, du Schönheit dieser Welt«.[6] Sperontes muß es sich tief eingeprägt haben, denn er geräth einmal, sicherlich unbewußt, ganz in einen Gang desselben hinein (I, 23, 1). An Pitschels Caffee-Lied erinnert er in II, 47, an eine Cantate Picanders II, 32.[7] Von den Parodien, in welchen Sperontes sich absichtlich an gewisse Vorbilder anschloß, wird später noch zu reden sein.

Der Gedanke, die fünf Sinne zum Gegenstande eines Gedichts zu machen (I, 6; vgl. I, 29) stammt wahrscheinlich aus dem Französischen. Ich bin allerdings im Augenblick nur im Stande, aus etwas späterer Zeit ein solches Gedicht nachzuweisen.[8] Mittelbar mit einem französischen Gedicht dürfte auch das Lied »So lang ich meine Tabackspfeiffe« (I^4, 99) zusammenhängen. Nämlich insofern es sicherlich entstanden ist in Folge des Liedes »So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe«, welches man aus dem größeren Clavierbuche der Anna Mag-

[1] Des Herrn von Besser Schrifften, Beydes In gebundener und ungebundener Rede. Leipzig, 1732. S. 735—737. — Daß diese beiden Besserschen Lieder damals in den Leipziger Kreisen beliebt waren, geht auch hervor aus den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band I (1741), S. 517.

[2] Menantes, Die Edle Bemühung müssiger Stunden. Hamburg, 1702. S. 57 f.

[3] Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707.

[4] A. a. O. S. 292.

[5] A. a. O. S. 321, 380 und 383.

[6] A. a. O. S. 119 ff.

[7] Pitschels Lied, 1739 verfaßt, steht in den Belustigungen des Verstandes und Witzes I, S. 243 ff.; Picanders Cantate in dessen »Ernst- Scherzhaften und Satyrischen Gedichten«. 4. Aufl. Leipzig, 1748. S. 238 f. Eine Umarbeitung derselben componirte J. S. Bach.

[8] *Tribut de la Toillette* (eine Sammlung von Chansons und Parodien). 2. Band. Paris, um 1740. S. 477 f. (*Air posthume de Mr. Mouret*, gestorben 1738).

dalena Bach (1725) kennt. Sperontes schlägt von der zweiten Strophe an eine ganz andere Richtung ein; aber wer ihn beobachtet hat, weiß, daß es überhaupt seine Art war, in dieser Weise an ein Vorhandenes anzuknüpfen. Dem Lied in Anna Magdalena Bachs Clavierbuch liegt folgendes Gedicht des Pfarrers Lombard aus Middelburg zu Grunde;

Doux charme de ma solitude
Ardente Pipe brulant fourneau,
Qui purge d'humeurs mon Cerveau
De mon Esprit l'Inquietude.
Tabac dont mon ame est ravie
Quand je te vois passer en l'air,
Si tot que du Ciel un Esclair
Je vois l'image de ma vie.
Car en regardant la fumée
Incontinent je m'apperçois
N'étant qu'une cendre animée,
Je passerai bien comme toi.[1]

In der deutschen Dichtung ist der knapp gefaßte Gedanke des Originals nach der Gewohnheit unserer damaligen Poeten ins Breite zerlassen. Schon in einem älteren Liede zum Lobe des Tabaks findet sich eine Spur seiner Einwirkung, die aber im Ganzen ziemlich fremdartig berührt.[2] Die Gestalt, in welcher sich das Lied in dem Bachschen Buche findet, ist nicht die Originalgestalt, sondern eine auf sechs Strophen verkürzte. Ursprünglich scheint es nicht weniger als zehn Strophen gehabt zu haben und kommt so noch auf einem gegen 1800 gedruckten Fliegenden Blatte vor.[3] Auf einem scheinbar etwas älteren Fliegenden Blatte steht es siebenstrophig.[4] Sechsstrophig steht es als Nr. 56 in der um 1770 gedruckten »Ganz neu zusammen getragenen Liebes-Rose«. Aber die Strophen stimmen mit den Bachschen nicht überein; jene wie diese erscheinen nur als eine Auswahl. Man sieht, daß das Lied eine lange Geschichte hat; sie verläuft sich ins 19. Jahrhundert hinein.[5]

---

[1] In dieser Fassung bei Menantes, Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte. Band III, Halle 1720. S. 671. Eine Übersetzung von Garlieb Sillem bei Weichmann, Poesie der Niedersachsen. Band III, S. 334. Als Sonett, in correcterer Sprache, also vermuthlich das wahre Original darstellend, und mit einer Übersetzung des Freiherrn von Canitz in dessen Gedichten, herausgegeben von J. U. König. 1734. S. 300 und 301.

[2] Fünfte Strophe des Liedes »Wer will, der mag sich so ergötzen An Tuberosen und Jasmin«; aus »Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil.« Franckfurt und Leipzig, 1725. S. 348 f. Die erste Ausgabe dieses Theils erschien 1703.

[3] Meusebachsche Sammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin. Y d. 7906.

[4] Befindlich auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[5] G. W. Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Leipzig, 1843. Nr. 52.

Unter I, 12 liest man bei Sperontes folgendes Lied:

1. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen,
Lencke dein Hertze mit Vorsicht dahin,
Unter die Aufsicht der Neider zu schmiegen!
Schweigen bringt öffters beym Lieben Gewinn.
Was lieget dir daran, Obgleich nicht jederman
Was uns geheim vergnügt, Zu wissen kriegt?

2. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen!
Lieben ist ärger als irgend ein Spiel:
Wilst du mit Vortheil die Leute betrügen?
Traue den Wänden auch nimmer zu viel.
Wer seinem Nachbar traut, Der in die Karte schaut,
Wird, eh er es bedacht, Labeth gemacht.[1]

3. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen!
Vorsicht und Glücke, Verhängniß und Zeit
Werden es endlich schon wissen zu fügen,
Daß dich dein Lieben und Schweigen nicht reut.
Ich bin dir ewig treu, Und schwör ohn Heucheley:
Du sollst mein nur allein, Kein andrer seyn!

Ein Lied ganz ähnlichen Inhalts: »Mein Engel, laß uns heimlich lieben« steht unter III, 22. Die Übereinstimmung der Gedanken und sogar einzelner Ausdrücke mit dem Liede »Willst du dein Herz mir schenken«, das aus Anna Magdalena Bachs Clavierbuch mit der Composition Giovanninis bekannt geworden ist, wird man sofort bemerken. Ob dieses oder jene älter sind, läßt sich einstweilen noch nicht feststellen. Ich muthmaßte früher in dem Liede »Willst du dein Herz mir schenken« eine Übersetzung aus dem Italiänischen, weil ich seine Entstehung in der Zeit nach 1750 suchte.[2] Es muß aber viel älter sein. In dem Liederbuche der Frau von Holleben, auf das noch häufiger zurück zu kommen sein wird, findet es sich an einer Stelle eingeschrieben, die auf die Zeit zwischen 1740 und 1748 schließen läßt. Damals muß es schon weit verbreitet gewesen sein. Zurückzuführen ist es auf ein Gedicht Neumeisters, das sich in dessen Poetik findet; und diese wurde um 1695 in Leipzig verfaßt. Neumeisters Gedicht lautet:

1. Wohl dem, welcher seine Brust
Mit Verschwiegenheit verschliesset
Und die unverbotne Lust
In der Stille stets geniesset.
Wer zu frey und sicher geht,
Dem wird leicht das Ziel verdreht.

[1] Labeth (= *la bête*) machen: sein Spiel verlieren.
[2] J. S. Bach I, S. 835.

2. Denn manch falsches Auge wacht,
Das durch einen blinden Eyfer
Jeden Blick gefährlich macht.
Und des Neides Gift und Geyfer
Ruhet nicht, wenn er was hört,
Bis er die Vergnügung stört.

3. Also trau ich keiner Wand.
Hab ich nur, was ich will haben,
Soll die Lust, die mir bekannt,
Mich bey stillen Stunden laben,
Und auch meine Seelen-Pein
Soll ein stet Geheimniß seyn.

4. Ich bin so, und bleibe so.
Denn nachdem der Wind wird wehen,
Will ich gantz vergnügt[1] und froh,
Auch betrübt und traurig gehen.
So versteckt sich Ernst und Schertz:
Schweigt der Mund, so liebt das Hertz.[2]

Nimmt man noch ein anderes Lied Neumeisters hinzu, das ebenso wie »Willst du dein Herz mir schenken« am Schluß in den Anfang zurückläuft,[3] so hat man das Material, aus welchem letzteres gebaut ist, vollständig beisammen. Der Vergleichende bemerkt, daß Vieles sogar wörtlich hinübergenommen ist. Das Lied war durch das ganze Jahrhundert beliebt, wie sein häufigeres Erscheinen auch in Fliegenden Blättern beweist.[4] Es findet sich wohl noch eine fünfte Strophe zugefügt:

»Wenn du mir treu thust bleiben,
Und liebest mich allein,
So will ich mich verschreiben,
Daß ich will deine seyn,
Bis daß der Tod mein Leben
Wird schließen in das Grab,
Bleib ich dir stets ergeben.
Ach laß nicht von mir ab!«

Der Zusammenhang mit dem zweiten der angeführten Lieder Neumeisters tritt noch deutlicher hervor in einer anderen Version, die auch im 18. Jahrhundert durch Fliegende Blätter verbreitet wurde, und die ich für die ältere halten möchte:

»Ich hab ein Wort geredt:
Mein Kind ich liebe dich,
Und bist du mir getreu,

[1] So vermuthlich. Gedruckt ist »betrübt«, was jedenfalls ein Druckfehler.
[2] Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 210 f.
[3] A. a. O. S. 166 f. »Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind du bleibest mein«.
[4] Meusebachsche Sammlung, Y d, 7909. Ferner Y d, 7901.

So denke stets an mich,
Ja, wenn du lieben willst,
So fang es heimlich an,
Daß niemand, außer wir,
Die Lieb verstehen kann.«[1]

Diese Version wurde auch in Süd- und Westdeutschland gesungen, und sogar noch im 19. Jahrhundert. Bald erscheint sie vier-, bald zweistrophig; ich setze von ersterer Form zwei Strophen zur Vergleichung her:

1. Ich hab zu dir gesagt, mein Kind, ich liebe dich,
   Und bist du mir geneigt, so denke oft an mich.
   Und so du denken willst, so stell es also an,
   Daß Niemand außer uns die Liebe merken kann.

2. Die Liebe muß bei uns anjetzt verschwiegen seyn,
   Drum schließ die ganze Lust in deinem Herzen ein,
   Und ist es dir ein Ernst, daß ich dich lieben soll,
   So bleibe mir getreu, liebe und schweige wohl.[2]

Ob das Lied des Sperontes (I, 12) älter oder jünger ist, läßt sich, wie gesagt, zur Zeit noch nicht erweisen. Ich vermuthe, es ist jünger. Auch dieses Lied verbreitete sich,[3] gelangte, wie wir später sehen werden, sogar nach Wien, und jenem K., welchen wir wegen Umarbeitung eines Gedichts des Sperontes schon zu nennen hatten, mag es die Anregung für die 29. Ode des 3. Theils der Gräfeschen Sammlung gegeben haben. Das andere Lied des Sperontes: »Mein Engel laß uns heimlich lieben« (III, 22) schließt sich, von allen übrigen Zusammenhängen abgesehen, auch noch an ein anonymes Lied in Hoffmannswaldaus Gedichten an, doch nur mit der ersten Strophe.[4]

Es gab im 17. Jahrhundert ein Lied »Schweiget mir vom Weibernehmen«. Die Melodie kommt schon 1649 als eine bekannte vor, doch sang man sie zu einem andern Texte. Sie durchzog ganz Deutschland von Wien bis Hamburg. Zum letzten Male finde ich sie 1767 in einer Berlinischen Liedersammlung, hier mit dem ange-

---

[1] Meusebachsche Sammlung, Y d, 7907. Gedruckt in Berlin.

[2] Mit Melodie bei Kretzschmer, Deutsche Volkslieder. 1. Theil. Berlin, 1840. Nr. 271. Zweistrophig, mit derselben Melodie, bei A. Reifferscheid, Westfälische Volkslieder. Heilbronn, Gebr. Henninger. 1879. Nr. 35 und Anmerkung. Den Verdacht gegen die andern beiden Strophen wird Reifferscheid nun wohl aufgeben. Der Abgesang seiner Strophe 2 ist der Aufgesang der 2. Strophe bei Kretzschmer.

[3] Im Liederbuch der Frau von Holleben steht es als Nr. 116.

[4] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Teutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte Anderer Theil, S. 281: »Mein Kind laß uns fein heimlich lieben, Nicht wie es sonst pflegt zu geschehn; Wir müssen unsre Lust verschieben, So offt es andre Leute sehn; Wir müssen uns ein wenig drücken Und lernen in die Leute schicken.«

führten von Ramler redigirten Texte.[5] Mit Anlehnung an diesen Text dichtete Sperontes 1745 ein dreistrophiges Lied »Nimmer kann ich mich beqvehmen, Mir ein Weib an Hals zu nehmen« (IV, 20). Dieses wiederum fand als Nr. 42 Aufnahme in die »Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose«, welche gegen 1770 in Sachsen gedruckt wurde, und drang so auch in Kreise, denen die Singende Muse fremd blieb.

Auch das Lied im schlesischen Dialekt, welches ich Cap. III mitgetheilt habe, ist nur eine neue Fassung eines längst populären Inhalts. Und selbst in dieser Fassung verräth sich wieder der Einfluß Neumeisters.[2] Der Stoff aber findet sich schon 1669 in Christian Weises Liede »Ach heilger Andres, erbarme dich« verarbeitet,[3] dann von Joh. Fr. Rothmann 1711, ferner von Picander 1732 (»Andreas, du geprießner Mann«)[4] und von Innocent Wilhelm von Beust 1765. Letzteres wurde dann durch Fliegende Blätter weiter getragen und ging mit mehrfachen Varianten auch in neuere Sammlungen über.[5]

Die Abhängigkeit von andern Dichtungen, in welcher wir Sperontes liegen sahen, hat nun aber auch ihr Gutes gehabt, insofern er sich Volkslieder zu Vorbildern nahm. Das deutsche Volkslied zwischen 1650 und 1750 ist ein Gegenstand, welcher der Forschung noch zu thun geben wird. Keine Frage, daß es nur kümmerlich gedieh. Aber daß es so schwer hält zu erfahren, was das Volk denn damals sang, ist zu einem guten Theile auch durch die Gleichgültigkeit und Geringschätzung herbeigeführt worden, womit die Gebildeten der Sache gegenüberstanden. Verachtete man doch selbst den Namen »Lied« und gebrauchte statt seiner das Fremdwort »Ode«. Genau so erging es dem Volkslied, wie den »albernen« Volkssagen und Märchen, von welchen Schwabe noch 1742 sehr von oben herab meint, wenn die Deutschen überhaupt Lust hätten, dergleichen zu schreiben, so würde es auch nicht an Köpfen fehlen, die ihren Witz darnach ein-

---

1 Lieder der Deutschen mit Melodien. 1. Buch. Berlin, 1767. Nr. 27. Der vollständige achtstrophige Text in einer Handschrift von 1669 (siehe Anmerkung 3), S. 38 ff., jedoch auf die Melodie »Komm mein Schatz und laß uns eilen«.

2 Die allerneueste Art u. s. w. S. 371.

3 *Hymnorum Studiosorum pars prima.* Leipzig 1669. Manuscript auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, aus der Meusebachschen Sammlung stammend. S. 74. — Vergl. Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Auflage. Leipzig, Engelmann, 1869. Nr. 49.

4 Gedichte, Band III, Leipzig 1732. S. 507.

5 Des Knaben Wunderhorn. Erster Theil. 2. Auflage. Heidelberg, 1819. S. 351 ff. — Kretzschmer a. a. O. Nr. 146. — Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Viertes und fünftes Heft. Berlin, 1844. Nr. 65. — Bernhardi, Allgemeines deutsches Lieder-Lexicon. Leipzig 1847. Nr. 7.

richten könnten.[1] Da ist es erfreulich auf jemanden zu stoßen, der unverbildet genug war, sein kleines Dichtertalent bei dem Volkslied in die Schule zu schicken. Der Lieder des Sperontes sind nicht eben wenige, aus denen uns die Frische und ungeschminkte Innigkeit des Volksliedes voll entgegenklingt. In einem Liede eines Mädchens an den Abschied nehmenden Geliebten heißt es unter anderem: »Geh mit so viel Glück von hinnen, Als aus meinem Augen-Bach, Thränen bey dem Abschied rinnen! Alles Leid und Ungemach Duld ich deinetwegen gerne, Nehm ich willig auf und an: Weil ich weiß, daß auch die Ferne Mich von dir nicht trennen kann . . . . . Unsre Liebe soll nicht wancken. Und wenn du nicht bey mir bist, Wirst du täglich in Gedancken Tausendmahl von mir geküßt« (IV, 6). Darin ist gewiß etwas vom echten Volkston. Und so kann es denn auch nicht überraschen, daß selbst in den Liedern, welche sich auf des Dichters persönliches Wohl und Wehe beziehen, manchmal die ungekünstelte Empfindung sich in einer Weise kund thut, der man Theilnahme nicht versagen kann. Die rührende Klage eines Liedes, welches hier zum Schluß noch mitgetheilt werden soll (IV, 32), wird den Dichter dem Leser persönlich nahe bringen:

1. Ja, zetschert nur, ihr lustgen Sänger,
Ihr Spötter meiner Traurigkeit!
Hier geh ich armer Grillenfänger
Und trage mein geheimes Leyd,
Vielleicht zeitlebens, Mit mir vergebens,
Durch Feld und Wald,
Eh meinem Klagen Und bangen Zagen
Ein freudig Trostwort wiederschallt.

2. Ihr hüpft und springet auf und nieder,
Flügt über Thal und Berg und Hayn:
Kein kläglich Ach stimmt eure Lieder
In traurige Lamenten ein.
Man sieht schon gerne Nur in der Ferne
Und hört euch zu;
Doch ich, ich sehe In Fern und Nähe,
Und höre nichts zu meiner Ruh.

3. Wenn unter dem belaubten Schatten,
Ein jedes so, nach seiner Art,
Mit seinem auserwählten Gatten
Sich, unter euch, zusammenpaart;
Mit was vor Freuden Streicht unter Beyden
Die Zeit dahin!
Da ich indessen Verschmäht, vergeßen
Und immer gantz verlassen bin.

[1] Belustigungen des Verstandes und Witzes, 3. Band, Vorrede.

4. Beglückte Schaar in denen Wäldern,
Beglückt ist euer Flug und Heerd!
Beglückt auf Wiesen, Gärten, Feldern,
Worauf er kommt, wohin er fährt.
Wenn wird, o Glücke, Doch mein Geschicke
Nur halb so gut?
Der Seufzer Menge, Der Plagen Länge,
Benimmt mir Hofnung, Hertz und Muth. —

Wenn ich früher sagte, die Musik der Singenden Muse bestehe aus Clavierstücken, denen Gedichte angepaßt seien, so sollte das nicht heißen, es seien lauter fürs Clavier componirte oder von andern Instrumenten auf das Clavier übertragene Stücke, ursprüngliche Gesangmelodien aber fänden sich nicht darunter. Ich wollte nur andeuten, daß sie sämmtlich in die Form selbständiger Clavierstücke gebracht seien. Gesang und Claviermusik floß auf einem gewissen Gebiete der damaligen Hausmusik in eins zusammen. Man spielte das Stück und sang, wenn man wollte, zugleich die Oberstimme mit; das war das einfache, und wohl am meisten verbreitete Verfahren. Eine höhere Stufe der Kunst stellte es dar, wenn man beim Gesang die Oberstimme nicht mitspielte, sondern Generalbassaccorde anschlug. Eine Stelle aus einem Schauspiele Picanders setzt diesen Brauch in helles Licht. Ein junges Mädchen sagt: »Von 9. biß 10. lerne ich das Clavier spielen, und heute habe eine recht schöne Arie gelernet, sie fängt sich so an: [folgt die erste Strophe des Textes]. Wenn mir das *Mr.* Jolie fürgesungen, so hätte ich ihm ein Küßgen unmöglich können abschlagen. Es ist eine ganz neue Arie. Mein Lehrmeister will sie mir in mein Liederbuch einschreiben«.[1] Hier wird etwas auf dem Clavier gespielt, was auch gesungen werden kann, und soll etwas in ein »Lieder«-Buch eingetragen werden, was den Gegenstand des Clavier-Unterrichts bildet. Das Übergewicht des instrumentalen Elements bei diesem Verhältniß ist klar. Das Clavierstück ist nicht nur das Vollständigere, sondern auch etwas in sich Selbständiges, zu dem der Singstimme nur gestattet ist hinzuzutreten. Es nimmt nicht Wunder, daß denn auch im Hausgesange bald die Tanzformen eine sehr große Rolle spielen. Bei Sperontes besteht die Mehrzahl der Stücke des ersten Theils aus Menuetten und Polonaisen. Daß diese nicht sämmtlich ursprünglich Clavierstücke waren, daß vielmehr einige sogleich für Gesang gedacht gewesen sind, läßt sich beweisen. Bevor auf das Einzelne eingegangen wird, möge hier zunächst nur bemerkt werden, daß Sperontes die ursprüngliche Bestimmung selbst

[1] Picanders Teutsche Schauspiele etc. Berlin, Franckfurth und Hamburg. 1726. S. 36.

anzudeuten scheint. Einerseits bezeichnet er schlankweg mit *Menuet* und *Polonoise*, andererseits mit *Air en Menuet* und *en Polonoise*. Wo letzteres steht, dürfen wir annehmen, daß ein Original-Gesangstück vorliegt; es stimmt dazu, daß alsdann in der ersten Auflage des ersten Theils auch immer Bezifferung zugefügt ist, dem Spieler also bedeutet wird, er könne den Vortrag der Melodie dem Sänger allein überlassen. Wir werden auch wohl nicht fehl gehen mit der Vermuthung, daß die meisten nicht bezifferten Stücke dieser ersten Auflage Original-Clavierstücke sind, die Sperontes aufnahm, wie er sie selbst gefunden oder zugetragen erhalten hatte. Das schließt nicht aus, daß zu einigen von ihnen schon früher Texte gedichtet und gesungen worden waren. In der Ausgabe von 1741 wurde dann alles beziffert und somit das ganze Werk besser für die Benutzung zum Gesange eingerichtet. An einigen Stellen ist nun bestimmt darauf gerechnet, daß nur die Harmonien gegriffen und nicht auch zugleich die Melodie mitgespielt wird, so bei den Unisono-Stellen in Nr. 50. Sonst mag die Meinung gewesen sein, jeden nach seinem Geschmack handeln zu lassen. Wenn endlich Sperontes im ersten Theil häufiger die Form *Air* statt *Aria* setzt, so beweist dies in Verbindung mit der durchgängigen Anwendung französischer Wortformen[1] bei den übrigen Stücken, daß die Musik der Singenden Muse mit der französischen Musik innerlich enger zusammenhängt, als mit der italiänischen. Es beweist aber nicht, daß dort wo *Aria* steht nun die italiänische Gesangsmelodie vorbildlich gewesen sei. Dies mag bei manchen Stücken der Fall gewesen sein; aber gleich Nr. 37 ist Aria bezeichnet, und doch eine Sarabande. Das nämliche gilt vom dritten und vierten Theil. Im zweiten dagegen überwiegt stark die Bezeichnung *Aria*, und man erkennt in ihm auch viele Melodien, welche italiänisch gesangsmäßig sind. Doch dürfte auch hier manches im Zufall seinen Grund haben.

Stellt man die Musik der Singenden Muse unter den eben umschriebenen Gesichtspunkt, so erklärt sich manches befremdliche. Zunächst die unbequem hohe Lage mancher Melodien, welche sich mit

---

[1] Ich darf hierher auch wohl das Wort *Murki* rechnen, dessen ursprüngliche Schreibweise *Mourqui* gewesen sein dürfte. Marpurgs Erzählung über die Entstehung des Wortes ist bekannt (Kritische Briefe I, S. 286). Johann Foltmar ließ zu Nürnberg in Kupfer stechen: VI. Mourquien, 'ganz neu und auserlesen; J. E. Heinecke aus Dortmund ebenda *Six Mourqui pour le Clavessin*; der Breslauer Organist J. G. Hoffmann ebenda *Six Mourqui pour le Clavessin*. Auch Breitkopf druckt die Form »Mourquien« (siehe Verzeichniß Musikalischer Bücher u. s. w. Leipzig, Neujahrsmesse 1760. S. 17). Zur Geschichte der Erfindung paßt auch besser eine Form, die sich ans Französische anschließt.

Vorliebe an der Grenze der dreigestrichenen Octave hinbewegen. In I, 15, Takt 1 des zweiten Theils müßte die Grenze sogar überschritten werden, sollte der Takt dem Anfangstakt des ersten Theils völlig entsprechen. Bei I, 40, einem der reizvollsten Stücke, erschien für die Ausgabe von 1747 eine Transposition um einen ganzen Ton abwärts dem Herausgeber selbst geboten. III, 6 und III, 50 sind so ganz und gar Clavierstücke, daß dort die Singnoten meistentheils besonders hineingezeichnet, hier sogar aus den Figurationen des Claviers erst gleichsam hervorgelockt und über dieselben auf ein besonderes System gebracht werden mußten. In I, 53 muß man, um den Text der Musik anzupassen, manchmal zwei und mehr Noten verbinden, dann bleibt immer noch für jeden Theil ein Takt als Nachspiel übrig, jener fanfarenartige Takt, mit welchem Märsche jener Zeit häufig schließen. Bei I, 25 muß geradezu errathen werden, wie der Text mit den letzten sechs Takten in Einklang gebracht werden soll: ohne ganze oder theilweise Wiederholung der Schlußzeile ist es nicht zu machen. Wahrscheinlich aus diesem Grunde wurde in I[4] diese Melodie mit einer andern vertauscht. Es läßt sich auch nicht behaupten, daß die Gedichte als ganze sich immer gut zu der Gesammtstimmung der Musik schicken. Oft müssen hier Fünfe gerade sein. In einigen Fällen aber liegen auch besondere Verhältnisse vor, die den Dichter entschuldigen oder rechtfertigen.

Wer also wollte und will, konnte und kann an der Singenden Muse vieles tadeln. Es ist nur nöthig zu ignoriren, was sie sein sollte und wie Musik und Poesie zusammen gekommen waren. Das haben denn damalige Kritiker, wie Gräfe,[1] Scheibe,[2] Marpurg[3] auch redlich gethan. Gräfe sagt von seinen eignen Oden mit bemerkbarem Seitenblick auf Sperontes: »Die Music, welche über den Oden stehet, ist gantz neu, und eigentlich zu der Poesie verfertiget. Die Harmonie, so zwischen den Gedancken und der Composition nothwendig sein muß, ist durchgehends glücklich beobachtet, und die Melodien sind daneben so gesetzet, daß sie leicht von jedem Sänger können gesungen werden.« Das alles kann man freilich von der Singenden Muse nicht, oder nur theilweise rühmen. Ich behaupte auch nicht, daß die Weise wie Sperontes verfuhr für die Composition eines guten Liedes als Muster dienen solle. Nur daß sie sich ein klein wenig auf die Absicht des Verfassers eingelassen hätten, könnte man von jenen Herren wohl verlangen. Statt dessen reiten sie groß-

---

[1] Vorrede zum ersten Theil der »Samlung verschiedener und auserlesener Oden«. Halle, 1737.

[2] Critischer Musikus. Neue Auflage. Leipzig, 1745. S. 591 f. Anmerkung

[3] Kritische Briefe. Band I. Berlin 1760. S. 162.

artig ihr Paradepferd von der Harmonie zwischen Dichtung und Composition, wissen sehr weise zu sagen, wie man es eigentlich machen müsse, haben aber selbst niemals auch nur eine so gute Melodie erfunden, wie sie die Singende Muse zu Dutzenden enthält. Wenn also Gräfe das Lied »Ihr Sternen hört«, welches sich mit parodirtem Texte bei Sperontes findet, »elendes Zeug« nennt, und Marpurg noch derber sich ausdrückt, so wird ein solches Urtheil nicht ohne weiteres maßgebend zu sein brauchen.

Auch Johann Adam Hiller äußert sich 1766 geringschätzig über die Singende Muse.[1] Hieran ist vor allem interessant zu sehen, daß damals diese Liedersammlung noch ein beliebtes Buch gewesen sein muß, was bei der Unmasse von Odencompositionen, welche zwischen 1736 und 1766 erschienen waren, doch vielleicht hätte zu denken geben können. Aber natürlich konnte in einer Sammlung, deren ausgesprochener Zweck es war, die in ihrer Zeit beliebtesten und leichtesten Hausmusikstücke zusammen zu fassen, nicht alles vortrefflich sein. Der Geschmack der häuslichen Welt ist manchmal wunderlich und wendet sich nicht selten auch dem Geringen und künstlerisch Werthlosen zu. So enthält denn sicherlich die Singende Muse viel Banales und Unbedeutendes, aber — es sei wiederholt — auch nicht wenig des Vorzüglichen, und trägt trotz allem, was man aussetzen mag, im Gesammten den Zug des Volksthümlichen und Lebenskräftigen. Es ist, was bei solch kleinen und einfachen Formen befremdend klingen mag, nicht ganz leicht, sich in die Sammlung hineinzuleben. Werden viele hinter einander gelesen oder gespielt, so tödtet ein Stück den Eindruck des andern, und die Kleinheit der Form bewirkt rasche Ermüdung. Man muß sich die Zeit nehmen, auf jedes einzelne ruhig einzugehen, und soll sich auch, besonders bei der ersten Auflage des ersten Theils, nicht durch stümperhafte Bässe und steife Harmonienfolgen stören lassen, sondern immer die Melodien als Hauptsache im Auge behalten.

V.

Um in der geschichtlichen Würdigung der Singenden Muse weiter als bis jetzt geschehen ist vorzuschreiten, müssen zwei Fragen zur Beantwortung gestellt werden. Die erste lautet: Ist das Verfahren des Sperontes ein neues, einer Menge von gesammelten Musikstücken Texte unterzulegen oder deren bereits vorhandene Texte zu parodiren?

[1] Wöchentliche Nachrichten, 3. Stück, 15. Juli 1766, S. 18.

Die zweite: Woher stammen die Musikstücke, und wenn sie schon früher gesungen wurden, welches waren ihre ursprünglichen Texte?

Christian Gottfried Krause sagt 1752: »Nachdem also unsere Dichter von den Italiänern die Verfertigung der Cantaten erlernet, so sind von diesen Singgedichten die Oden fast ganz verdrungen worden. Eine benachbarte Nation aber macht noch sehr viel vom Liedersingen, und wenn es rechter Art ist, so kan man ihr mit Recht darinn nachfolgen. Es sind auch schon bey uns einige Versuche davon zum Vorschein gekommen, ob wohl überhaupt zu reden, der Liedergeschmack in Deutschland noch nicht allgemein gut, und sonderlich in Ansehung der Musik, da man meistentheils nur opernmäßige Melodien verlangt, nicht bestimmt genug ist. Man muß darinn den Wein selbst schmecken, die Süßigkeit der Liebe empfinden, eine wahre Zufriedenheit und Genügsamkeit fühlen, von allen Sorgen befreyet und selbst ein Schäfer zu seyn überredet werden.«[1]

Die »benachbarte Nation« sind die Franzosen. Bei dem maßgebenden Einflusse, welchen damals die französische Cultur auf Deutschland ausübte, ist die stete Berücksichtigung ihrer Musik für jeden selbstverständlich, welcher sich von der deutschen Musik im 18. Jahrhundert ein richtiges Bild machen will. Glücklicherweise wurden in Frankreich fast alle Tonwerke gedruckt, die es im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben zu einiger Bedeutung brachten. Die Masse der weltlichen Liedmelodien zusammen zu bringen, welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich beliebt waren, ist daher nicht so schwer wie in Deutschland oder Italien. Nachzuweisen wäre nur, ob sie sich bis zu einem gewissen Grade in Deutschland einbürgerten.

Daß man französische Lieder damals gern in Deutschland sang, wissen wir nicht nur aus den gleichzeitigen Schriftstellern.[2] Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält nicht weniger als 78 Chanson-Texte und liefert dadurch für deren Beliebtheit in vornehmen Kreisen einen urkundlichen Beweis. Aber sie drangen auch in andere Schichten der Bevölkerung. Ich spreche von solchen Liedern, von welchen Text und Musik zugleich in Deutschland Eingang fanden. Bei den Gedichten allein würde man wieder zwischen solchen zu unterscheiden haben, die sich in der Originalsprache, und solchen, die sich in Übersetzung oder Überarbeitung verbreiteten, wie das Gedicht des Pfarrers

---

[1] Von der Musikalischen Poesie. Berlin, 1752. S. 113 f.

[2] Z. B. Menantes, Satyrischer Roman. Hamburg, 1705, S. 50: »Inzwischen . . . giengen welche in der Stuben auf und nieder, und sangen theils ein frantzösisches Liedgen, theils eine verliebte *Arie* aus der *Opera*«.

von Middelburg. Bei Liedern in der Originalsprache ist es wohl manchmal geschehen, daß die Melodie sich loslöste und als selbstständiges Tonstück in Deutschland umging. Übersetzungen dagegen wurden vielfach nur aus litterarischem Interesse gemacht, woher es denn kam, daß die Melodie unbeachtet und in Deutschland unbekannt blieb. Hagedorns »Der erste Tag im Monat Mai« ist hierfür ein Beispiel. Die Originalmelodie ist, soviel ich weiß, in Deutschland nicht bekannt geworden, obschon sie sich mit kleinen rhythmischen Änderungen sehr wohl zu der Übertragung Hagedorns singen läßt und viel hübscher ist als die Görnersche.[1]
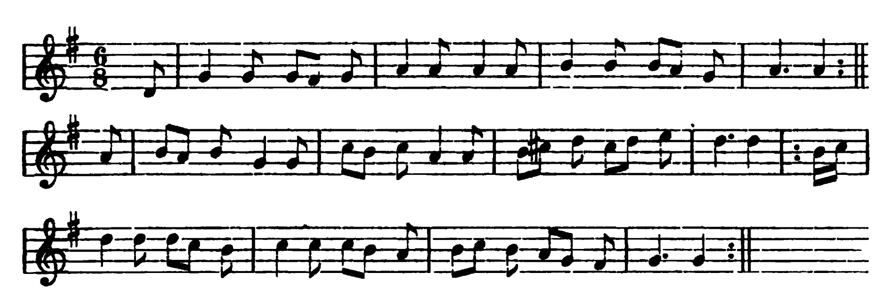
Von einem französischen Jagd-Liede, das in deutscher Nachdichtung zuerst 1724 auf den Gütern des Grafen Sporck in Böhmen gesungen wurde, dann aber so schnell in die untern Volksschichten eindrang, daß Bach es als Bauernweise schon 1742 in seiner Bauerncantate verwenden konnte, und dessen Melodie noch heute im deutschen Volke lebt, habe ich an andrer Stelle gesprochen.[2] Auch das Trinklied derselben Cantate »Und daß ihrs alle wißt« wird nach einem französischen gebildet sein; eine ganz übereinstimmende französische Melodie kenne ich zwar nicht, wohl aber mehre sehr ähnliche.[3] Die Sporckschen Besitzungen bildeten auch für andere französische Weisen den Ausgangspunkt ihrer Verbreitung in Böhmen und Sachsen. Eine französische Melodie, welche unter dem Namen der *Bon Repos*-Arie auftritt und mit der oben angeführten Hubertus-Arie eine gewisse Ähnlichkeit hat, ferner eine Menuett-Melodie französischen Ursprungs wurden 1728 von Leipzig aus mit deutschen Texten verbreitet. Es geschah dies in Folge eines Conflicts, den der Graf Sporck mit den Jesuiten gehabt hatte und der eine Anzahl polemischer Lieder und andrer Schriften gegen diese hervorrief. Ich weiß nicht, ob außer dem in meinem Besitz befindlichen noch ein andres Exemplar dieser Schriftensammlung existirt, und lasse daher die Melodien in der Form hier folgen, die sie in der Sammlung haben. Die *Bon Repos*-Arie lautet:
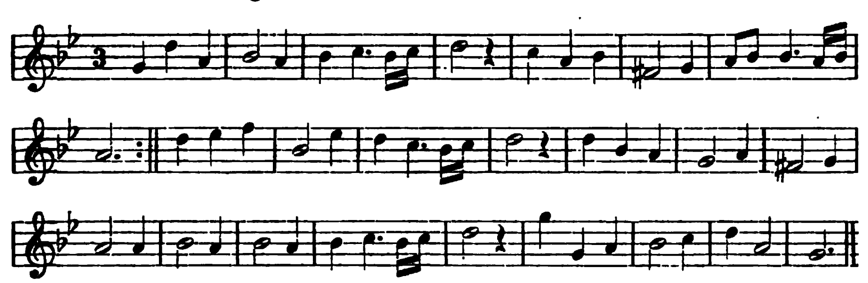
---

[1] Man findet sie in Nouvelles Parodies Bacchiques etc. Paris, Ballard. Tome I, S. 239 (nach der Ausgabe von 1714); auch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. London und Paris. 1757. S. 218 f. — Görners Composition in Sammlung Neuer Oden und Lieder. Erster Theil. 4. Auflage. Hamburg, 1756. S. 16.

[2] J. S. Bach, II, S. 659. Der Erfinder der Melodie heißt Dampierre; siehe Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus. Livre second. Paris, Ballard. 1731. S. 24. Mit unwesentlichen Veränderungen und einem parodirten Text (*L'exercice de la chasse Ne fera plus mes ébats*) ebenda Livre VII. Paris, Ballard. 1737. S. 125. Das Original war als *Cantique de S. Hubert* noch 1764 in Frankreich allbekannt.

[3] Vergl. Brunetes ou Petits Airs Tendres. Tome premier. Paris, 1703. S. 1 f.; S. 265. Nouveau Recueil de Chansons. A La Haye, 1723. S. 86.



Den französischen Originaltext kenne ich nicht. Der deutschen Lieder zu dieser Melodie liegen sieben vor, polemisch-moralischen, auch religiösen Inhalts. Nur ein Gedicht, im Bänkelsängerton, ist zu dem Menuett vorhanden, und auch dieses accommodirt sich nicht völlig. Die Melodie ist folgende:



Sie gehört zu einer siebenstrophigen Chanson, *L'Horoscope* benannt, deren erste Strophe beginnt: *D'un jeune plumet vif et tendre Phillis voulant combler les voeux* und steht eigentlich im Dreiachtel-Takt, zeigt in der Originalgestalt auch sonst noch ein paar kleine Abweichungen.[1] Von dem Liede *Charmante Gabrielle, percé de mille dards* sagt Karl Spazier noch im Jahre 1800, daß es in Deutschland allgemein bekannt sei.[2] Es wird nicht erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu uns gekommen sein, da es schon um 1730 weit verbreitet war. Eine deutsche Übertragung des Gedichts ist mir nicht aufgestoßen, war aber gewiß vorhanden.[3]

Eine große Beliebtheit in Deutschland erlangte die Chanson: *Dedans mon petit réduit Je vis à mon aise*, welche spätestens um
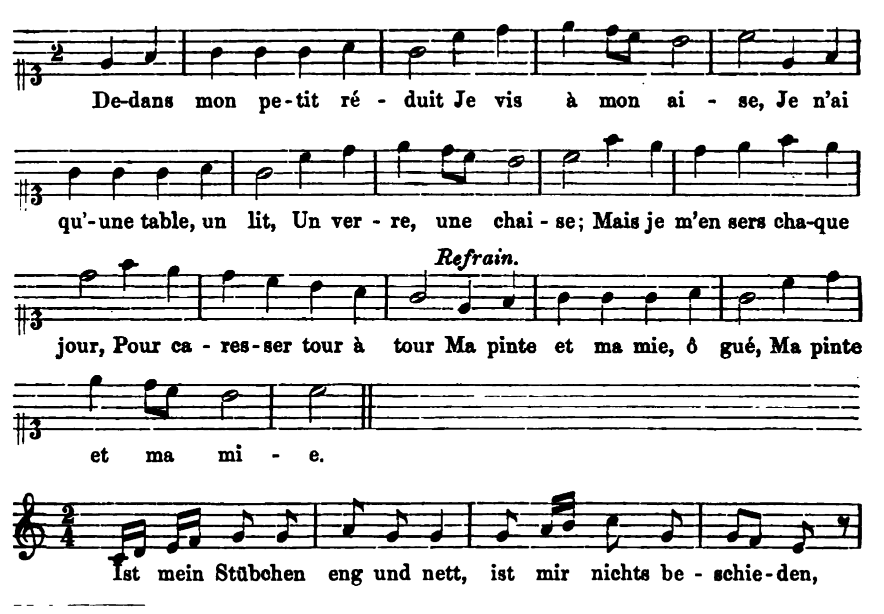
---

[1] Nouveau Recueil de Chansons choisies. Tome cinquième. A La Haye. 1732. S. 320 ff. — Auch noch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. 1757. S. 9 ff.; vergl. S. 72.

[2] Allgemeine Musikalische Zeitung 1800, Nr. 5 (29. October).

[3] Nouveau Recueil de Chansons. Tome quatrième. A La Haye 1732 (2. Aufl.) S. 83. — Etwas modernisirt in La Clé du Caveau; 3. Aufl. Paris, um 1826. Nr. 95.

um 1720 entstanden sein muß, vielleicht auch viel älter ist.[1] In deutscher Übertragung wurde daraus das noch heute bekannte Lied »Ist mein Stübchen eng und nett, Ist mir nichts beschieden«. Im 18. Jahrhundert wurde es nicht nur selbst viel gesungen, sondern man dichtete auch neue Texte zu der Melodie; z. B. »Laßt des kurzen Lebens Zeit, Brüder, uns genießen«,[2] oder »Wenn ich aufgestanden bin, Seh die Schöpfung wieder«,[3] immer aber mit deutlich erkennbarer Beziehung auf das Original. Dieses hat im Französischen sieben Strophen, eine deutsche Version aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts zählt deren dreizehn,[4] ein Druck von 1843 hat dieselben gleichfalls auf sieben eingeschränkt.[5] Ich stelle hier die französische Chanson und das deutsche Lied in seiner neuesten Gestalt einander gegenüber. Es ist zugleich ein lehrreiches Beispiel für die Veränderungen, welche solche Melodien im Laufe der Zeit erleiden können.
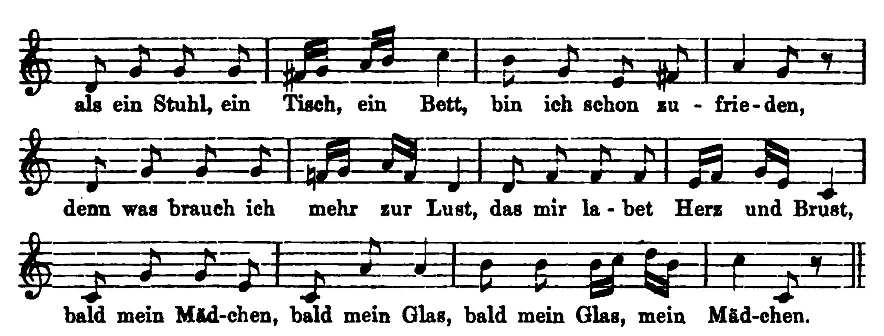


[1] Nouveau Recueil de Chansons. S. 17.

[2] Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose [um 1770]. Nr. 68.
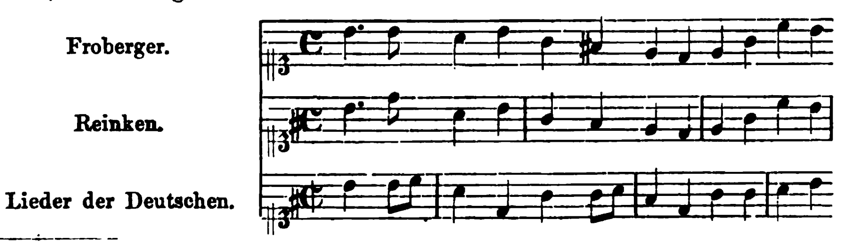
[3] Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[4] Ganz neue Lust-Rose, worinn die allerneuesten und schönsten Arien und Lieder enthalten sind. Gedruckt 1801. Nr. 23.

[5] Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Nr. 114. — Nach den oben kurz zusammengestellten Thatsachen wolle man Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Auflage. Nr. 576 berichtigen.
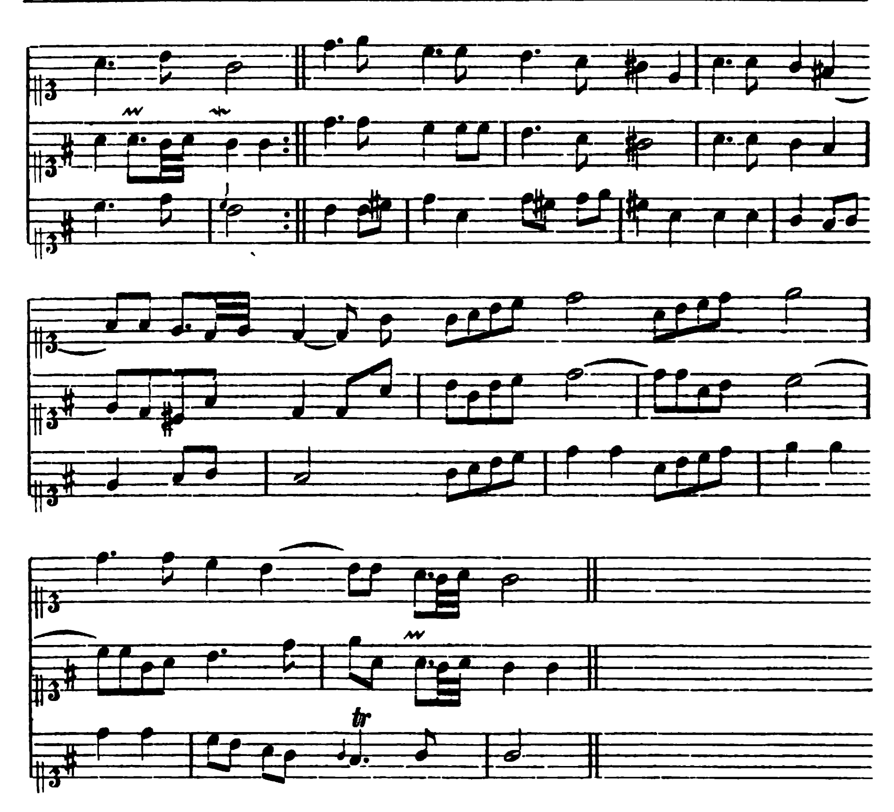


In dem Anfang der deutschen Melodie ist die französische eben noch erkennbar, der Fortgang ist ganz abweichend, und doch hat jene sich continuirlich aus dieser entwickelt. Man findet es häufiger, daß im Laufe der Zeit der Abgesang eine ganz oder theilweise neue Gestalt erhält, entweder weil das Gedächtniß des Nachsingenden oder Nachspielenden sich nur den eindringlicheren Aufgesang genau merkte, oder auch weil im Abgesange der eigne Productionsdrang sich eher glaubte etwas erlauben zu dürfen. Aber auch die Fälle sind nicht selten, wo wie im vorliegenden am Schlusse des Aufgesanges sich eine andre Cadenz herausbildet. Um die Gesetze herauszuerkennen, denen die Umbildner unbewußt folgten, muß man Mengen solcher Melodien zusammen tragen, die in ihrem Entwicklungsprocess beobachtet werden können. Das ist hier nicht möglich und auch nicht beabsichtigt. Doch darf ich mir die Abschweifung gestatten, wenigstens noch eine Melodie in ihrem Laufe durch etwa 120 Jahre an dieser Stelle als Seitenstück zu der obigen darzustellen. Sie gehört dem oben erwähnten Liede »Schweiget mir vom Weibernehmen« zu, findet sich zuerst 1649 in Frobergers Clavierstücken,[1] dann in einer Claviercomposition Joh. Adam Reinkens, welche jedenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Hamburg entstand,[2] endlich gedruckt in den »Liedern der Deutschen«, Berlin 1767.



[1] Im Autograph auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

[2] Clavierbuch des Andreas Bach, handschriftlich auf der Stadtbibliothek zu Leipzig.



Froberger und Reinken haben Partiten über diese Melodie gesetzt, welche Froberger die »Mayerin« nennt, während Reinken schreibt »*Sopra l'Aria:* Schweiget mir vom Weibernehmen, *altrimenti chiamata La Meyerin*«. Froberger kannte also einen andern Text, den ich nicht aufzuweisen vermag. Über die Bedeutung von »Mayerin« hat Ambros eine Vermuthung aufgestellt.[1] Ich möchte dazu bemerken, daß es nicht nöthig ist, an einen Eigennamen zu denken. »Mayerin« kann auch die Mähderin sein.[2]

Zu den französischen Erzeugnissen darf ich auch wohl *La folie d'Espagne* rechnen, obgleich sie eigentlich nicht französischen sondern wie die verwandte Sarabande spanischen Ursprungs ist. Aber sie ge-

[1] Geschichte der Musik. Band IV. S. 477.

[2] »Wie das Gras auf grüner Awen Wird vom Mäyer abgehawen«; Heinrich Alberts Arien, 8. Theil, Nr. 8. — Ein Seitenstück wären Frescobaldis Partiten *Sopra l'Aria La Monicha* (Toccate d'Intavolatura di Cembalo et Organo etc. Libro primo).

langte doch über Frankreich zu uns. Zu den bekannten über diese Tanzmelodie componirten Instrumentalstücken Corellis und Vivaldis könnte ich noch Claviervariationen von 1698 fügen.[1] Indessen als Tanz interessirt uns *La folie* hier nicht, sondern als Gesangsmelodie. Französische Texte zu derselben kenne ich über ein halbes Dutzend, und doch ist das gewiß nur ein kleiner Theil von denen, welche überhaupt vorhanden waren. *La folie d'Espagne* nahm in der Gunst der spielenden und singenden Welt während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stelle ein, welche in der zweiten Hälfte der Menuett von Exaudet inne hatte. Von einem jener französischen Texte läßt sich nachweisen, daß er in Deutschland Aufnahme fand:

Je possedois une heureuse innocence,
Jamais l'amour n'avoit m'allarmes,
Vous seul, Tircis, malgré votre resistance
M'avez fait voir ce que c'est d'aimer.
Vous me juriez une ardeur eternelle,
Je vous croyoit plus de sincérité.
Vous en contiez autant à chaque belle,
C'en est trop, pour dire verité.
Je sais fort bien, qu'une autre vous engage,
Le changement a pour vous mille appas;
Suivez, Tircis, votre penchant volage,
D'outre que vous ne m'i tromperont pas.

Zu Sperontes Zeit wurde dieser Text in Mitteldeutschland gesungen.[2] Aber neben ihm existirte längst ein deutsches Gedicht zu derselben Melodie. Es beginnt »Du strenge Flavia, Ist kein Erbarmen da«, ist um 1695 von Neumeister gedichtet[3] und gehörte zu den verbreitetesten und abgedroschensten Hausgesängen zur Zeit des Sperontes. Gräfe verfehlt daher auch nicht, es unter das »elende Zeug« zu rechnen, worin sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrathe, und gegen welches er mit seinen Oden ankämpfen will.[4] Hat er damit auch die Melodie gemeint, wie man doch annehmen muß, so ist Sebastian Bach andrer Meinung gewesen. Bach hat dieselbe mit Behagen in seiner Bauern-Cantate (1742) verarbeitet und geistreich mit einer selbständigen Gesangs-Melodie combinirt.[5] Ein

[1] In C. Grimms Tabulaturbuch von 1698, welches in meinem Besitz ist.

[2] Liederbuch der Frau von Holleben. Nr. 53.

[3] Die Allerneueste Art Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 171 ff.

[4] In Gottscheds »Vernünfftigen Tadlerinnen«, I. Theil (1725), S. 336 wird über Neumeisters Dichtung gesagt: »Das beste ist, daß sie auf die Melodey der *Folie d'Espagne* gemacht ist, welches soviel als die Spanische Thorheit heißet: denn so fällt einem doch sogleich bey dem ersten Anblicke dieser verliebten Stoßgebete, der rechte Name derselben in die Augen.«

[5] H moll-Arie »Unser trefflicher lieber Kammerherr,« B.-G. XXIX. S. 183 ff.

Zeichen, daß sie damals auch ins Volk gedrungen war; denn es stellt sich immer mehr heraus, daß Bach in der Bauerncantate, außer den Sätzen aus eignen früheren Werken, größtentheils volksthümliche Melodien benutzt hat.[1]

Das Gesagte wird genügen, um die von Frankreich aus erfolgte Beeinflussung des deutschen Liedgesanges im Allgemeinen zu constatiren. Mehr sollte hier nicht geschehen, da wir den Sperontes nicht zu lange aus dem Auge verlieren dürfen. Eine besondere Erscheinung innerhalb der französischen Gesangsmusik wird uns direct zu ihm zurückführen.

Schon am Ende des 17. Jahrhunderts kamen in Frankreich die parodistischen Gesänge auf. Man hat darunter nicht nur Musikstücke zu verstehen, deren ursprünglicher Text durch einen neuen der Art ersetzt wird, daß mit Beibehaltung der markantesten Wendungen des ersteren doch ein ganz neuer Inhalt zur Darstellung kommt, auch nicht nur solche, denen ein ganz beliebiger neuer Text gegeben wird. Die Parodirung bezeichnet auch, und in sehr ausgedehntem Maße, ein Verfahren, nach welchem beliebten Instrumentalstücken Worte zum Singen untergelegt werden. Der erste Versuch wurde 1695 an Opern von Lully, Colasse, Desmarets, Charpentier und einigen andern gemacht, aus denen man besonders beliebte Stücke zu Trinkgesängen herrichtete.[2] Er fand so großen Beifall, daß nicht lange darnach noch drei Bände solcher Parodien folgten, deren dritter 1702 erschien.[3] Damit war eine neue Gattung von Gesangsmusik geschaffen, welche immer weitere Kreise zog, auch außerhalb der Oper stehende Instrumentaltänze in ihren Bereich einschloß und sich selbst auf Claviermusik erstreckte. Eine beträchtliche Anzahl Couperinscher Clavierstücke hat man nicht nur gespielt, sondern auch gesungen.

Die Publication, welche über diese merkwürdige Art von Kunstübung den allseitigsten Aufschluß giebt, führt den Titel: *Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus*, und erschien von 1730 bis 1737 in sieben Bänden bei Ballard in Paris. Hier findet man z. B. die *Caractères de la danse* von J. F. Rebel, eine Suite von zwölf Sätzen, für Gesang arrangirt, desgleichen die Ouverture zu Thetis und Peleus (wahrscheinlich der Oper von Colasse); man findet eine viersätzige Sonate von Senaillé, drei Clavierstücke von Rameau, nicht

[1] Dies zur Ergänzung von J. S. Bach II, S. 658. Über die Folie d'Espagne s. auch Chrysander, Händel I, S. 357.

[2] Parodies bachiques, sur les Airs et Symphonies des Opera. Recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon. Paris, Ballard. 1695.

[3] Nouvelles Parodies bachiques, mélées de Vaudevilles ou Rondes de table. Paris, Ballard.

weniger als zwölf Clavierstücke von Couperin. Diese sind meistentheils Rondos, und oft von beträchtlichem Umfang. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Texte oft anmuthig erfunden und geschickt angepaßt sind. Die Aufzeichnung beschränkt sich auf die Gesangstimme, und die Absicht war wohl durchgängig diese, daß die Stücke ohne Begleitung vorgetragen werden sollten. Doch kann man sie auch in ihrer vollständigen Gestalt gespielt denken und den Gesang nur mitgehend.[1]

Daß auch Melodien Händels in dieser großen Sammlung vorkommen, ist für uns Deutsche besonders interessant und für die Verbreitung Händelscher Musik in Frankreich ein nicht unwichtiger Fingerzeig. Der Eröffnungs-Marsch aus *Scipione*[2] erscheint hier als als Trink- und Liebeslied;[3] zum Liebeslied ist auch eine Tanzmelodie umgestempelt, welche sich in den vorliegenden Werken Händels nicht findet und also wohl auf eine verloren gegangene Composition hinweist.[4] Neben diesen Instrumentalstücken enthält die Sammlung eine parodirte Arie aus Floridante: statt *Se risolvi abbandonarmi* wird gesungen *Daphnis, profitons du temps, Je vois déjà l'Aurore* und das Ganze als Menuett bezeichnet. Es kann für die Verschiedenheit der italiänischen und französischen Gesangsweise nichts lehrreicheres geben, als diese Vergleichung.[5] Nicht zwar in den *Parodies nouvelles*, aber als Ariette in einer Opéra comique kommt der aus Händels Clavierstücken von 1720 bekannte »harmonische Grobschmidt« vor. Die Dichtung beginnt: *Lorsque deux coeurs d'un tendre feu Cherchent tous deux à faire l'aveu*, und das so zu Stande gekommene Lied erfreute sich längerer Beliebtheit. Noch in einer Sammlung des 19. Jahrhunderts begegnet uns die Melodie wieder, jedoch mit anderm Text.[6] Auch die Parodie der Arie *Verdi prati* aus Händels Alcina: *Le badinage, Les ris et les jeux Sont faits pour votre age Et vous pour eux* mag hier erwähnt werden.[7]

Der Leser wird schon gemerkt haben, weshalb ich von den französischen Parodien an dieser Stelle spreche. Besteht doch die

[1] In Nouveau Recueil de Chansons choisies, Bd. 3, S. 108 ff. finden sich Couperins *Les Pèlerines* in sämmtlichen drei Abschnitten als Singstücke. Die Parodies nouvelles haben diese Stücke nicht.

[2] Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft LXXI, S. 5 f.

[3] Livre quatrième, S. 56. *(A toi Catin, Il faut que je t'en verse.)*

[4] Livre septième, S. 77. *(Par les charmes d'un doux mensonge.)*

[5] Händelgesellschaft LXV, S. 87 ff. Parodies nouvelles, Livre premier, S. 68.

[6] Les Amans trompés, Pièce en un acte mêlée d'ariettes par Mr. Anseaume et de Marcouville. A la Haye 1758. — Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Paris 1768. Bd. I, S. 267. — Clé du Caveau, Nr. 1006.

[7] Händelgesellschaft XXVII, S. 94 ff. — Dubreuil, a. a. O. I, S. 235.

Singende Muse des Sperontes ebenfalls nur aus Stücken, welche unter jenen von den Franzosen festgestellten Begriff fallen.

Zu einer Liedmelodie einen neuen Text dichten, oder zu einem Gedicht sich eine bekannte Melodie heranholen, dies brauchten die Deutschen nicht von den Franzosen zu lernen. Sie haben es selbst zu allen Zeiten auf geistlichem und weltlichem Gebiet gethan. Wenn sie sich aber damit abgeben, auch Instrumentalstücke zu singen, so haben sie dieses, wenigstens in der Zeit, die uns hier angeht, offenbar den Franzosen nachgemacht. Man darf sagen, sie haben wie in andern Sachen so auch in dieser das Nachbarvolk einigermaßen unüberlegt nachgeahmt. Denn in der unprosodischen französischen Sprache sind solche Parodien natürlich viel leichter fertig zu bringen, als in der dem Betonungsgesetz unterworfenen deutschen. Neumeister sagt in der Poetik (S. 66): »Zwar wenn man einen Text unter eine *Courante* oder *Menuet*, ja wohl unter eine gantze *Sonata* legen muß, so muß man auch wohl aus der Noth eine Tugend machen, und sich mit den *Pedibus* nach den Noten richten.« Diese Stelle ist außer durch die Forderung, es sei bei solchen Experimenten darauf zu sehen, daß der Sprache keine Gewalt angethan werde, auch dadurch bemerkenswerth, daß sie das Vorkommen der Parodien in Deutschland schon am Ende des 17. Jahrhunderts beweist. Denn Neumeisters Poetik ist um 1695 entworfen. Vielleicht hatte er von Ribons *Parodies bachiques* nicht einmal Kenntniß, und es müßte daraus weiter gefolgert werden, daß das parodirende Verfahren schon vor deren Erscheinen in Frankreich geübt und von da nach Deutschland gedrungen sei. Daß der französische Keim bei uns einen fruchtbaren Boden fand, weiß jeder der sich um Bachs Cantaten gekümmert hat. Man wird freilich nicht behaupten können, es sei alleiniger französischer Einfluß, wenn ihm der Gedanke, auch der ausgeführtesten Cantate einen vollständig neuen Text unterzulegen, ein ganz geläufiger erscheint. Wenn man aber zugleich beachtet, wie er eine Instrumental-Ouverture französischen Stils durch Textunterlage zu einem Chorsatze umformt, dann wieder Chöre in Ouverturenform, selbst eine ganze Cantate in französischer Suitenform componirt, so muß eine sehr erhebliche Einwirkung des Princips der französischen Parodie auf seine Kirchenmusik doch unbedingt zugestanden werden.

Eine Sammlung von kleinen Tänzen, Märschen und dergleichen zu parodiren, hatte in Deutschland vor Sperontes noch Niemand versucht, wennschon das Verfahren an sich bereits allbekannt war. Die Singende Muse erscheint auch unter diesem Gesichtspunkte als ein Denkmal von historischer Wichtigkeit. Die Vermuthung darf ausgesprochen werden, daß die Herausgabe derselben geradezu im

Hinblick auf die seit 1730 in Paris erscheinenden *Parodies nouvelles* erfolgt ist. Der Import von französischer Litteratur nach Leipzig war gerade damals ein sehr bedeutender und die Liebe zur französischen Gesangsmusik namentlich in den höheren Ständen vorhanden. Die sehr elegante Ausstattung, in welcher die »lustige Gesellschaft« den ersten Theil der Singenden Muse herstellen ließ, deutet darauf hin, daß dieselbe wohlhabende Leute zu Mitgliedern hatte, welche man sich am einfachsten dem in Leipzig studirenden Adel angehörig denkt.

Wenn man die im Wesen der deutschen Sprache gelegenen größeren Schwierigkeiten erwägt, so verdient Sperontes das Lob, seinen französischen Vorgängern, wenigstens in formaler Beziehung mit Erfolg nachgestrebt zu haben. Ist ihm auch manches mißglückt, so bekundet es doch immer eine ungewöhnliche Geschicklichkeit, daß er in der Mehrzahl der Fälle etwas zu Stande gebracht hat, was sich ausnimmt als wäre es aus einem Gusse. Bei dem unbedingten und eigenartigen Dienstverhältniß, in welches hier die Dichtkunst zur Musik tritt, und in welchem sie gezwungen wird, oft die Construction längerer und mannichfaltig gegliederter Tonstücke wiederzuspiegeln, kommen manchmal sehr merkwürdig gebildete Strophen zu Tage. Bei den französischen Parodien ist es ebenso. Obwohl dieselben als rein poetische Bildungen meist unbrauchbar sind, weil sie als solche der Einheit und Übersichtlichkeit ermangeln, so fehlt es doch nicht an Zeichen, daß einzelne derselben Nachahmung fanden. Ich werde auf zwei merkwürdige Beispiele hierfür ihres Orts aufmerksam machen.

VI.

Von den am Beginn des vorigen Abschnittes gestellten Fragen glaube ich die erstere genügend beantwortet zu haben. Eine völlige Erledigung der anderen Frage, also den Nachweis der Quellen für sämmtliche Musikstücke der Singenden Muse zu erbringen und die älteren zugehörigen Texte, soweit solche überhaupt vorhanden waren, aufzufinden, wird sich heute kaum noch ermöglichen lassen. Ich muß mich mit einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl von Fällen begnügen. Es wird aber auch bei ihnen so manches interessante zu Tage kommen, daß der Leser sich einigermaßen entschädigt fühlen dürfte.

Gräfe sagt in der Vorrede zum ersten Theile der Oden: daß in den bisherigen Liedern sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrathen habe, werde jeder erkennen, der sich erinnern wolle, »wie oftermahls er in seinem Leben die so elende als bekannte Arien:

Du strenge Flavia, Ihr Sternen hört, und dergleichen elendes Zeug hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret«. Marpurg constatirt, daß »die ausgestäupte Murky: Ihr Sternen hört« in der Singenden Muse mit einem andern Text vorkomme.[1] Hiermit ist Nr. 18 des ersten Theils gemeint. Das angeführte Gedicht ist mir gedruckt nicht vorgekommen. Eine handschriftliche Aufzeichnung aus der Zeit vor 1740 läßt sich nachweisen, und vermittelst dieser Aufzeichnung hat das Gedicht sich auch erhalten.[2] Aus Gräfes Vorrede muß entnommen werden, daß dieses Lied und ähnliche schon mindestens zwei Generationen hindurch beliebt gewesen sind. Dazu stimmt es, daß er »Ihr Sternen hört« neben der »Strengen Flavia« anführt, und letzteres Lied ist, wie ich oben gezeigt habe, um 1695 entstanden. Man irrt also gewiß nicht, wenn man die Entstehungszeit von »Ihr Sternen hört« spätestens auf 1700 festsetzt. Aber ursprünglich war die Melodie unzweifelhaft ein Instrumentalstück. Auf einen so verzwickten Strophenbau kommt niemand, der ein selbständiges Gedicht machen will; er läßt sich nur aus der Rücksicht auf ein vorhandenes Spielstück erklären. Und der Name Murki beweist, daß es als solches auch später noch weiter gelebt hat. Indem es sich hier nun um ein Lied handelt, das länger als ein halbes Jahrhundert ein Liebling im deutschen Hausgesange war, wird seine vollständige Mittheilung gerechtfertigt erscheinen.

---

[1] Kritische Briefe I, S. 162.

[2] In dem mehrfach erwähnten Liederbuche der Frau von Holleben als Nr. 5. Das Buch führt den Titel »Sammlung | verschiedener Melodischer Lieder | die von den Händen hoher Gönner und | Gönnerinen | auch Freunde und Freundinnen | in dieses Buch eingetragen worden | und mir als dessen Besitzerin | zum Zeugniß Dero *respect:* Gnade | und Freundschafft dienen | die ich lebenslang mit unterthänigsten | und gehorsamen Dank verehren werde.

Sophie Margarethe von Holleben | gebohrne von Normann.«

Das Buch ist angelegt worden, als die Besitzerin noch unvermählt war, denn unter Nr. 32 steht das Datum »den 1. Februar 1740«. Den Herrn von Holleben heirathete sie 1747. Die Familie war im Schwarzburg-Rudolstädtischen begütert und ist es noch. Sophie Margarethe von Holleben starb erst 1803; das späteste Datum des Buches ist der 8. October 1792, der Inhalt wurde also in länger als 50 Jahren allmählich zusammengetragen. Der Großherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar ließ eine Abschrift anfertigen, welche auf der Bibliothek zu Weimar aufbewahrt wird. Das Original ist einstweilen verschollen, doch werden die Nachforschungen nach demselben, welche ich angeregt habe, hoffentlich noch zu einem positiven Ergebniß führen. Im »Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst«, II. Band. Hannover, Carl Rümpler. 1855. S. 187 ff. hat Hoffmann von Fallersleben ein paar flüchtig geschriebene, die Wichtigkeit des Gegenstandes nur anrührende Blätter über dieses Liederbuch drucken lassen.

1. Ihr Sternen hört,
Wie man mit mir verfährt!
Ich liebe, was mich tödtlich haßt,
Ich küsse, was mir eine Last,
Ich bete etwas an,
So mir Gewalt gethan.
Ich ehre dich, man höhnet mich,
Man plagt mich ängstiglich :|,:
Ein Demant springt,
Ein' Fels durchdringt
Ein Donnerkeil, der auf ihn sinkt.
Du aber wilt noch härter sein,
Als Diamant und Felsen-Stein,
Nichts dringet bei dir ein.
Aus deinen Augen bricht
Mir nur Cometen-Licht.
Wo soll ich Ärmster hin,
Da ich verlassen bin?

2. Charmantes Kind,
Wie bist du doch gesinnt?
Weil gar kein angenehmer Blick
Auf meine Sehnsucht strahlt zurück.
Sieh doch wie unvergnügt
Mein Herz in Ketten liegt,
Und mich *den nichts als du ergötzt*[1]
In Sclavenstand gesetzt :||:
Für Lust und Scherz
Beschwert mein Herz
Verhaßtes Leid und bittrer Schmerz.
Ein winselnd Ach, ein seufzend Weh
Macht, daß ich so betrübt hier steh,
Ach Himmel, ich vergeh!
Nichts endet meine Noth,
Als nur der blasse Tod;
Komm doch, wo bleibest du?
Drück mir die Augen zu!

3. Zeigt mir die Gruft
Zu meiner Todtenkluft!
Grausame, giebst du diesen Lohn,
So höre den gebrochnen Ton
Von deiner Grausamkeit
Nur eine kurze Zeit
Mit vielen Ach und Winseln an,
Was du an mir gethan :||:
Du hassest mich,
Ich liebe dich,
Das plaget mich,

[1] Hier fehlen in der Handschrift sechs Silben; die cursiv gesetzten Worte habe ich vermuthungsweise eingefügt.

Drum sterbe ich,
Mit Turteltauben girr ich Ach,
Mit Schwanen seufz ich sterbend schwach
Bei diesem Ungemach.
Doch grabt noch dieses ein
Auf meinen Leichenstein,
Daß deine Grausamkeit
Mir solches Grab bereit.[1]

Auch aus dem Inhalt der Worte, welcher ohne Gedankenentwicklung sich stets um denselben Punkt im Kreise herumdreht, ist ersichtlich, daß hier kein freies Gedicht, sondern ein dem Instrumentalstück untergelegter Text vorliegt. Das Stück klingt gesungen allerdings leierig, an sich aber ist die Melodie, von der man sich nur den einfältigen Murki-Bass wegdenken muß, nicht ohne Charakter und von einer gewissen Keckheit, welche ihr Eindringen und ihre weite Verbreitung wohl erklärlich macht. »Ihr Sternen hört« wäre nach französischem Sprachgebrauch eine Parodie; das Lied des Sperontes, in welchem er bei keiner Strophe das Original aus dem Auge verlor, also eine Parodie der Parodie. Es beginnt: »Verhängniß, ach! Wenn soll mein Ungemach Einmahl das Ende wieder sehn?« Eine Vergleichung beider ist lehrreich, denn sie erschließt anschaulichst die Methode, nach welcher Sperontes in solchen Fällen verfuhr.

Es giebt noch mehre Dichtungen auf die Melodie. Eine solche beginnt »Ihr Sternen hört, Wie man mit mir verfährt! Ich soll ein blutig Opfer sein, Ach strenger Schluß, ach Seelenpein« u. s. w., und hat nur zwei Strophen.[2] Hier handelt es sich um eine bestimmte Situation; man kann sich Jephtas Tochter oder Iphigenie als singende denken. Sehr merkenswerth aber ist, daß in der 1750 erschienenen Liedersammlung von Doles unter Nr. 14 ein Gedicht sich findet, dessen Strophenbau genau mit »Ihr Sternen hört« übereinstimmt.[3] Nur am Schluß ist bei Doles zweimal eine Senkung und Hebung weniger, was aber keine Bedeutung hat, da sich die Melodie von »Ihr Sternen hört« ganz leicht demgemäß abändern läßt. Es ist demnach wohl möglich, daß das Gedicht (»Ein harter Streit Hat mich mit mir entzweit«) auch für die beliebte Melodie bestimmt gewesen

[1] Da ich auf die nicht sehr correcte Weimarische Abschrift angewiesen war, schien es zwecklos, die Orthographie derselben beizubehalten. Auch einige offenbare Schreibfehler habe ich stillschweigend verbessert.
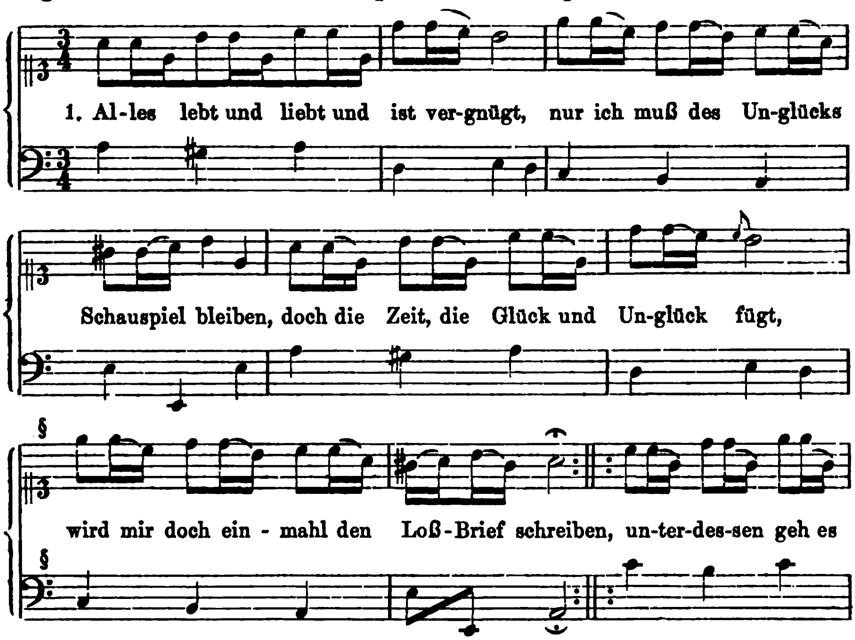
[2] Liederbuch der Frau von Holleben, Nr. 41.

[3] Neue Lieder nebst ihren Melodien componirt von J.[ohann] F.[riedrich] D.[oles] z.[u] F.[reiberg]. Leipzig. 1750. Daß Doles der Componist ist, verräth Marpurg, Kritische Briefe I, S. 253, und bestätigt Christian Heinrich Schmid, Anthologie der Deutschen. Band I (1770), S. 339 ff.
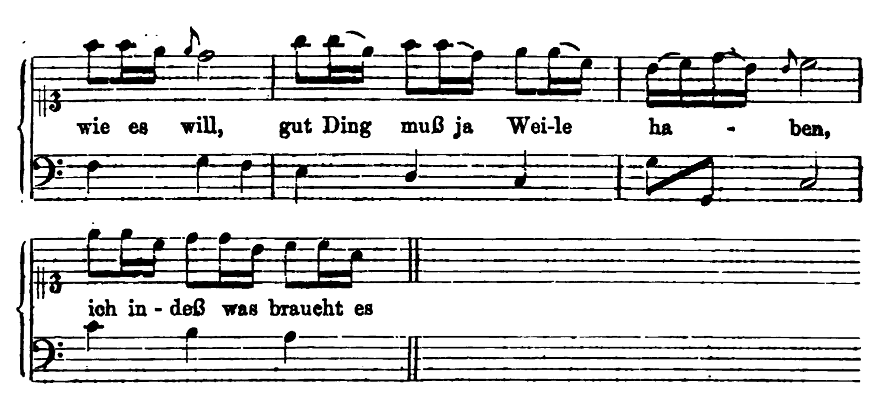
ist. Aber man kann auch annehmen, daß die durch die Melodie bedingte poetische Structur allgemach so bekannt geworden war, daß sie zum direkten Vorbild genommen wurde. Und jedenfalls hat das betreffende Gedicht in Doles' Augen einen selbständigen Werth gehabt, denn er hat eine ganz neue Musik dazu erfunden. Dies ist einer der Fälle, auf die am Ende des vorigen Abschnittes hingewiesen wurde.

Als Zeugniß für die außergewöhnliche Popularität von »Ihr Sternen hört« sei endlich noch ein Clavierconcert in A-moll von Johann Gottlieb Görner angeführt, dem Leipziger Organisten und Zeitgenossen Sebastian Bachs. In ihm wird ein Stück der Melodie concertmäßig durchgearbeitet[1].

Dasselbe Verhältniß, welches bei Nr. 18 des ersten Theils der Singenden Muse nachzuweisen ist, findet bei Nr. 68 statt. Auch hier ein ursprüngliches Instrumentalstück, und zwar eine Polonaise. Hernach ist derselben ein Text zum Singen untergelegt worden. Anstatt dieses dichtete dann Sperontes einen neuen. Die Musik mit dem älteren Texte theile ich hier quellengetreu mit; es fehlen allerdings drei Takte und die entsprechende Menge der Worte.



[1] Handschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt: *Suites des Pieces pour le Clavessin composee par Mons. J. G. Goerner et Mons. J. S. Bach.*



Die § bedeuten, daß an dieser Stelle der zweite Theil in den ersten zurücklenkt; es fehlt also genau genommen nur ein Takt der Musik. Täuscht nicht alles, so haben wir hier auch das Musikstück noch in seiner ursprünglichen Form. Nicht nur die für ein Gesangstück ungewöhnliche Art der Notirung deutet darauf hin, sondern auch der Schlußtakt des ersten Theils, in welchem, damit Worte und Töne sich decken können, die halbe Note in zwei Viertelnoten zerlegt werden muß. Als Überschrift steht *Aria ex Polonoise.* Will man nicht einen Schreibfehler für *en* annehmen, so kann der Sinn nur sein, daß hier ein Lied vorliege, welches aus einer Polonaise hervorgegangen sei.[1] Die Form, in welcher Sperontes die Polonaise giebt, zeigt dieselbe etwas entstellt. Von anderen Abweichungen zu schweigen, so fällt besonders die steife Bewegung des ersten Takts und der diesem entsprechenden Takte auf, während in der mitgetheilten Form der Rhythmus ♩♬ durch das ganze Stück durchgeführt ist. Dies ist jedenfalls das Bessere und auch Ursprüngliche. Vergleicht man des Sperontes Dichtung, so wird wiederum offenbar, wie er an die Gedichte, welche er durch eigne ersetzen wollte, äußerlich anzuknüpfen pflegte. Seine ersten Zeilen lauten: »Alles kan doch manchmahl noch erfreut Und mit andern lustig seyn und leben.« —

Etwas länger wird uns Nr. 33 des ersten Theils der Singenden Muse beschäftigen: »Ich bin nun wie ich bin, Und bleib bey meiner Mode Wie Hanß in seinem Sode.« Die Melodie des Liedes wird noch öfter verwendet. Ich habe gesagt, daß von Nr. 69 an den Liedern des ersten Theils keine Melodien mehr beigedruckt sind,

[1] Die Quelle des Stücks ist eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Handschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Titel: »Kurtze *Musicalische* Stücke auf dem Claviere. G. H. Schultze.« Format: Klein Querquart. Obiges Stück steht auf Blatt 10.

sondern auf frühere Melodien verwiesen wird. So soll zu Melodie Nr. 33 gesungen werden Lied Nr. 71, Nr. 74, Nr. 77 und Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage des ersten Theils (s. Cap. I). Die Melodie muß also dem Sperontes besonders gefallen haben.

Wie man sich erinnern wird, ist in der zweiten Ausgabe der ersten Auflage das letzte Blatt entfernt und durch einen halben Bogen ersetzt, auf dessen erstem Blatte zwei andere Lieder stehen, während das zweite Blatt für ein Register benutzt ist. Es muß also an den beiden Liedern Nr. 99 und 100, welche in der ersten Ausgabe das letzte Blatt bedecken, oder an einem derselben irgend etwas anstößig befunden worden sein. Nr. 100 »Befördert, ihr gelinden Saiten, Den sanfften Schlummer süsser Ruh« ist ein Nachtgesang, an welchem für den Geschmack jener Zeit etwas verfängliches durchaus nicht zu entdecken ist. Der Stein des Anstoßes muß daher in Nr. 99 enthalten gewesen sein.

Der erste Theil der Singenden Muse ist, wie ich anfangs erwähnt habe, mit einem »Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten« ausgestattet, welcher mit Nr. 84 beginnt. Alle diese Gedichte lassen sich in der That in Günthers gedruckten Poesien nachweisen, nur Nr. 99 nicht. Auch in Günthers handschriftlichem Nachlasse auf der Stadt-Bibliothek zu Breslau fehlt es,[1] und ist überhaupt in Stil und Strophenbau von Günthers Weise gänzlich abweichend. Nun erfreuten sich grade damals Günthers Gedichte allgemeiner Beliebtheit und wiederholter Drucklegung; die Verleger brannten darauf, Unbekanntes von ihm zu veröffentlichen und versuchten es sogar mit Schriften zweifelhafter Echtheit. Wenn trotzdem und trotz der weiten Verbreitung, welche die Singende Muse fand, unser Lied Nr. 99 unter Günthers Namen nirgends sonst gedruckt erscheint, so ist dies ein sicherer Beweis, daß man allgemein wußte, es sei nicht von ihm, sondern nur unter seiner Flagge in die Singende Muse eingeschmuggelt, um sicherer durchschlüpfen zu können.

Die zwei Lieder, welche in der zweiten Ausgabe der ersten Auflage die Nummern 99 und 100 ausmachen (»Schwartzer Augen Gluth und Kohlen« und »Jagen verbleibet das schönste Vergnügen«), sind an Stelle der ausgeschiedenen beiden in den »Anhang aus Günthers Gedichten« eingetreten. In der Auflage von 1741 sind sie an ihrer Stelle belassen, dann aber ist als Nr. 101 Günthers »Befördert, ihr gelinden Saiten« hinzugefügt und als Nr. 102 wiederum jene bedenkliche Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage. Nach dem Titel

---

[1] Man vergleiche Berthold Litzmann, Zur Textkritik und Biographie Johann Christian Günthers. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt, Rütten und Loening. 1880.

des Buches und nach der über Nr. 84 befindlichen Überschrift müßten nun diese Lieder alle von Günther sein. Aber auch für die Lieder »Schwartzer Augen Gluth und Kohlen« und »Jagen verbleibet das schönste Vergnügen« trifft dies nicht zu. Nicht nur daß auch sie unter Günthers gedruckten und ungedruckten Gedichten fehlen, so hat sie Sperontes auch in die vierte Auflage des ersten Theils (1747), in welcher er den Anhang Güntherscher Gedichte gänzlich beseitigt hat, einfach mit aufgenommen und dadurch gestanden, daß sie von ihm selbst verfaßt sind. War er aber der Autor dieser Gedichte, so muß man es als äußerst wahrscheinlich bezeichnen, daß auch die anstößige Nr. 99 aus der ersten Ausgabe des ersten Theils von Niemandem anders als ihm selbst verfertigt ist.[1] Indem er in der Auflage von 1741 neben dieser noch zwei andere Nummern für Gedichte Günthers ausgab, mag er die Meinung haben hervorrufen wollen, es ständen ihm, dem Schlesier, noch unbekannte Quellen Güntherscher Poesie zu Gebote, aus welchen er neben andern auch jene Nr. 99 ans Licht gefördert habe. Wir müssen nun zunächst das Gedicht mittheilen.

1. Ihr Schönen höret an,
Erwehlet das *studi*ren,
Kommt her, ich will euch führen,
Zu der Gelehrten Bahn,
Ihr Schönen höret an:
Ihr *Universitaet*en,
Ihr werdet zwar erröthen,
Wenn *Doris disputi*rt,
Und *Amor praesidi*rt,
Wenn artge *Professores*,
Charmante Auditores,
Verdunckeln euren Schein,
Gebt euch gedultig drein.

2. Geht zum *Pro-Rector* hin,
Last euch *examini*ren,
Und *immatriculi*ren,
Küst ihn vor den Gewinn,
Geht zum *Pro-Rector* hin.
Ihr seyd nun in den Orden
Der schönsten Musen worden,
Wie wohl hat ihr gethan,
Steckt eure Degen an,
Doch meidet alle Händel,
Weil Adam dem Getendel
Mit seinen Geistern feind
Und der Pedell erscheint.

---

[1] Man beachte auch hier die schlesischen Idiotismen: »hat« für »habt« und befliessen: müssen«. In der Auflage von 1741 sind dieselben ausgemerzt.

3. Kommt mit ans schwartze Bret,
Da ihr die *Lectiones*,
Und *Disputationes*
Fein angeschlagen seht,
Kommt mit ans schwartze Bret.
Statt der genehten Tücher,
Liebt nunmehr eure Bücher,
Kaufft den *Catalogum*,
Geht ins *Collegium*,
Da könt ihr etwas hören,
Von schönen Liebes-Lehren,
Dort von *Galanterie*,
Und *Amors Courtesie*.

4. Theilt hübsch die Stunden ein,
Um neun Uhr seyd befliessen,
Wie artge Kinder müssen,
Galant und häuslich seyn,
Theilt hübsch die Stunden ein.
Um zehn Uhr lernt mit Blicken,
Ein freyes Hertz bestricken,
Um ein Uhr *musicirt*,
Um zwey *poetisirt*,
Um drey Uhr lernt in Briefen,
Ein wenig euch vertieffen,
Denn höret von der Eh,
Hernach so trinckt *Coffée*.

5. *Continuirt* drey Jahr,
Denn könnt ihr *promoviren*
Und andere *dociren*,
O schöne Musen-Schaar,
Continuirt drey Jahr.
Ich sterbe vor Vergnügen,
Wenn ihr an statt der Wiegen,
Euch den *Catheder* wehlt,
Statt Kinder Bücher zehlt,
Ich küst euch Rock und Hände,
Wenn man euch *Doctor* nennte,
Drum Schönste fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.

Wie man sieht, ist dies eine Satire auf die Frauen, welche nach gelehrter Bildung streben. Es gab 1736 in Leipzig zwei Frauen in hervorragender gesellschaftlicher Stellung, welche dies thaten, Frau Gottsched und Frau von Ziegler. Frau Gottsched war am 14. Mai 1735 nach Leipzig gekommen. Sie nahm an allen Vorlesungen ihres Gatten ungesehen Theil, indem sie sich an die Thür ihres Zimmers setzte, welches an seinen Hörsaal stieß. Sie lernte unter Schwabes Anleitung Lateinisch und fing schon jetzt an, mit eignen Arbeiten

hervorzutreten. Sie nahm bei Krebs Unterricht in der Musik und lernte Suiten und Cantaten componiren. Daß dies unter der Studentenschaft Aufsehen erregte, ist ebenso begreiflich, wie daß es der Spottlust und dem Neide Nahrung gab. Zu ihrem Geburtstage am 11. April 1737 überreichte Schwabe der Frau Gottsched einen Aufsatz, in welchem er unter der Maske eines wohlmeinenden Rathgebers, welcher sie bittet um der allgemeinen Glückseligkeit der Gesellschaft willen nicht klüger werden zu wollen als die andern, diejenigen verspottet, welche sich über ihre Lernbegierde aufhielten. »Denken Sie nur ja nicht«, sagt er darin, »daß man aufgehöret habe, diejenigen zu verfolgen, deren Wissenschaft vor andern hervorleuchtet. Haben Sie es noch nicht selbst erfahren, welches mir kaum glaublich vorkömmt: so sehen Sie nur einmal um sich. Wie löblich raset nicht aller Orten der Geist der Verfolgung, vom Neide angetrieben, wieder diejenigen, deren Erkenntniß sich von den gemeinen Meynungen erhebet. Denken Sie nicht, daß man so höflich seyn, und einige Hochachtung für ein Frauenzimmer haben werde.«[1] Die Worte, welche ich gesperrt habe setzen lassen, können sehr wohl darauf hindeuten, daß in der That schon Angriffe auf Frau Gottsched erfolgt waren, die man aber sofort bei ihrem Erscheinen wieder zu unterdrücken bemüht gewesen war. Der erste Theil der Singenden Muse war ein halbes Jahr vorher ausgegeben worden. Gottsched galt damals in Leipzig noch sehr viel und es war ihm ohne Zweifel ein Leichtes, bei der Censur den Befehl zu erwirken, daß das Spottgedicht aus der Liedersammlung entfernt wurde. Übrigens ist eine Andeutung da, daß es schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse, vermuthlich als Einzeldruck, verbreitet, dann verboten und in die Sammlung des Sperontes heimlich von neuem eingeschwärzt worden war. In dem Gedicht ist vom Prorector die Rede. Einen solchen gab es in Leipzig nicht, sondern nur einen Rector. Wohl aber in Jena, wo Herzog Ernst August von 1728—1748 Rector magnificentissimus war, und in Halle.[2] Einen falschen Entstehungsort zu fingiren, um die Vermuthungen auf eine verkehrte Spur zu leiten, war in jener Zeit der anonymen und pseudonymen Polemik etwas gebräuchliches. Wäre das Gedicht von Anfang an für die von einem Leipziger Verfasser in Leipzig herausgegebene Singende Muse bestimmt gewesen, so hätte dies Verfahren keinen Sinn. In der ur-

[1] Der Aufsatz ist abgedruckt in »Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus sämmtliche kleinere Gedichte« u. s. w. Leipzig, 1763. S. 286 ff.

[2] Hoffbauer, Geschichte der Universität Halle bis zum Jahre 1805. Halle 1805. S. 126 f.

sprünglichen Fassung war vielleicht auch der Inhalt der vierten Strophe ein anderer, möglicherweise derberer und anzüglicherer gewesen. So wie er jetzt ist, paßt er, ausgenommen die letzten beiden Zeilen, nicht recht zum Grundgedanken.

Indessen es ist nicht nothwendig anzunehmen, daß das Gedicht durch Frau Gottsched allein veranlaßt war. Im ganzen paßt es allerdings mehr auf eine junge Frau und die Gottsched zählte damals 23 Jahre. Aber bei einigen Wendungen hat doch vielleicht Frau von Ziegler vorgeschwebt, welche von ihren Verehrern als die zehnte Muse gepriesen, von ihren Verläumdern als gefährlich für die junge Männerwelt geschildert worden war. Bald nachdem sie von Wittenberg aus die *Laurea poetica* empfangen und Gottsched darauf ein Gedicht gemacht hatte, wurden in Leipzig, Dresden und Umgegend zwei anonyme Parodien auf ihre Krönung verbreitet, in welchen mit den unsaubersten Verdächtigungen gegen die alleinstehende Frau vorgegangen wurde. Vier Studenten: von Einsiedel, von Burgsdorff, Hoffmann und Hübner wurden vom Universitätsgericht zu Leipzig deshalb zur Verantwortung gezogen. Burgsdorff, der Urheberschaft am stärksten verdächtig, suchte sich damit herauszureden, er habe beide Parodien aus Halle bekommen. Als die Sache eine ernste Wendung für sie zu nehmen drohte, appellirten sie an den König, der um die Reputation der Universität zu schonen die Sache mit einem ernstlichen Verweis und Tragung der Unkosten durch die Angeklagten zu endigen befahl.[1]
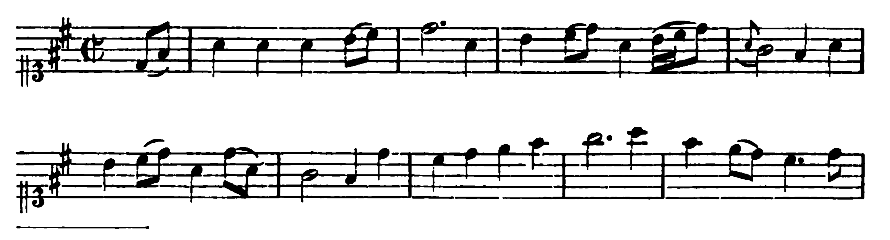
Dies geschah im Frühjahr und Sommer 1734. Daß »Ihr Schönen höret an« eines jener beiden Lieder ist, daran kann freilich nach dem, was wir über den Inhalt derselben wissen, nicht gedacht werden. Daß aber nach dem Verlauf dieses Handels die akademische Jugend zu solchen Excessen geneigt blieb und sie gelegentlich wiederholte, daß also das Lied »Ihr Schönen höret an« einen Nachklang der Affaire von 1734 in sich hält, darf man auch wohl mit Bestimmtheit annehmen. Täusche ich mich nicht, so hat Frau von Ziegler die Sache auch so verstanden. Sie war heitern und elastischen Gemüths und wußte unangenehmen Dingen mit ihrer Art zu begegnen. In ihren »Vermischeten Schriften in gebundener und ungebundener Rede« (S. 71) hat sie ein Gedicht veröffentlicht: »Das männliche Geschlechte, im Namen einiger Frauenzimmer besungen« eine muntere Satire auf die Schwächen der Männer, die wir als ihre Quittung für »Ihr Schö-

[1] S. meine Abhandlung »Über die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler«, in »Historische und philologische Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet«. Berlin, A. Asher. 1884. S. 420.

nen höret an« betrachten dürfen.[1] Sie hat auch eine lustige, etwas französisch klingende Melodie beisetzen lassen, die einzige im ganzen Buche, wohl um mittelst der Musik ihrem Liede eine ähnliche Verbreitung zu ermöglichen, wie sie das Lied »Ihr Schönen höret an« erfuhr.[2]

Das ist ihr nicht gelungen, denn dieses wurde bald ganz außerordentlich beliebt. Noch dreißig Jahre später sang man es, als die Ursache seiner Entstehung zuverlässig längst vergessen war, und so sehr sich mancher bemühte, ihm jeden Kunstwerth abzusprechen. Marpurg in Berlin bezeichnet es 1761 als einen Gassenhauer,[3] Uz schreibt 1766 von Anspach an Grötzner: »Es wird Ihnen kein geringes Vergnügen seyn, wenn Ihr Töchterchen an der Seite ihrer Mutter statt der elenden: »Ihr Schönen höret an u. s. w.« ein witziges und unschuldiges Liedgen vorsinget.«[4] Dadurch daß man das Lied überall nur mit diesem Texte kannte und nannte, wird die Annahme bestätigt, daß nicht Nr. 33 des ersten Theils der Singenden Muse (»Ich bin nun, wie ich bin«) das früher verfertigte Stück war, nach dessen Melodie alsdann »Ihr Schönen, höret an« gedichtet worden wäre; umgekehrt verhielt es sich, und nur um das verpönte Lied leichter über die Censurgrenze spediren zu können, wurde es in der Reihe der Musikstücke mit einem andern Text versehen und der Originaltext unter einem Haufen Güntherscher Gedichte versteckt.

Älter aber noch als dieser Originaltext ist die Melodie. Eine für Gesang erfundene Weise kann sie schon ihres Umfanges wegen nicht sein. Man sehe selbst:
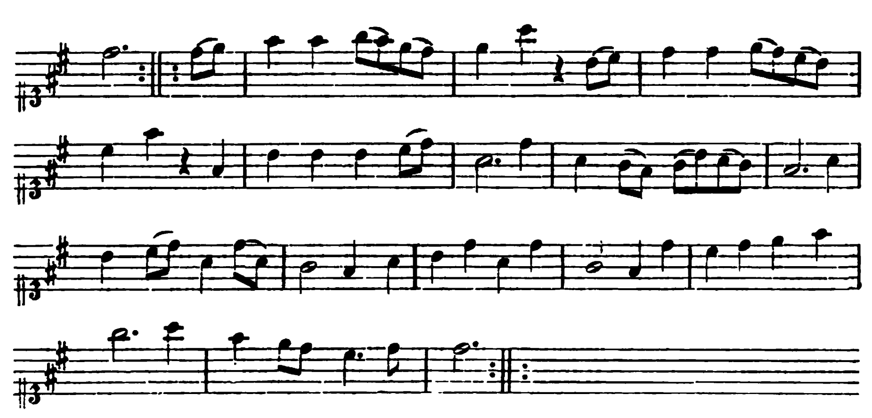


[1] Die erste Ausgabe der »Vermischeten Schriften« scheint schon 1736 erfolgt zu sein; s. a. a. O. S. 421, Anm. 3.

[2] Spottlieder zu machen und vor dem Hause des Verspotteten abzusingen bereitete damals den Studenten augenscheinlich besonderes Vergnügen. Von einem solchen Fall, welcher 1744 der Braut des Licentiaten Wolle passirte, berichtet Schwabe an Gottsched (Gottscheds Briefwechsel auf der Leipziger Universitäts-Bibliothek, *d. d.* 2. Juni 1744).

[3] Kritische Briefe II, S. 174.

[4] Briefe von Johann Peter Uz an einen Freund. Herausgegeben von August Henneberger. Leipzig, Brockhaus. 1866. S. 120.



Das Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage deutet an, daß Sperontes sie in der That als Clavierstück vorfand, und der Murki-Bass nicht weniger.

Über den Componisten hat Friedrich von Raumer eine befremdende Auskunft hinterlassen. Er machte seiner Zeit der Königlichen Bibliothek zu Berlin eine Anzahl von Originalbriefen zum Geschenk. Unter ihnen und ohne Bezug auf einen derselben befand sich ein Blättchen[1] mit obiger Melodie. Sie ist im Violinschlüssel und in *G* dur notirt; im zweiten Theil hat der Schreiber zwei Takte ausgelassen, hier und da ist sie noch claviermäßiger geführt, als bei Sperontes. Der Text fehlt, doch steht oben links: »Ihr Schönen höret an etc.« Darunter hat Raumer bemerkt: »Forkels Handschrifft. Das Lied ist componirt von J. Seb. Bach.«

Mit Forkels Handschrift hat es seine Richtigkeit. Daß er selbst die Composition als eine Bachsche bezeichnet habe, sagt Raumer freilich nicht. Jedoch ist sehr zu bezweifeln, daß Forkel sie aufgezeichnet haben würde, hätte er nicht an ihren erlauchten Ursprung geglaubt. Mittelbar oder unmittelbar von ihm wird Raumer die Nachricht empfangen haben. Forkels Wissen aber gründet sich, wie bekannt, großentheils auf die Mittheilungen von Bachs Söhnen.

Handelte es sich um eine zu dem Texte eigens erfundene Melodie, so wüßten wir sicher, woran wir wären. Bei dem Verhältniß, in welchem Bach zu den Gottscheds und namentlich auch zu Frau von Ziegler stand, könnte er sie unmöglich gemacht haben. Allein wie wir sahen, liegt die Sache nicht so. Die Melodie war vorher da und der Text wurde nur untergelegt. Ein Zug derber Lustigkeit und eine volksmäßige Frische waren Bach eigen und mit der Stu-

[1] Jetzt in der Musikabtheilung der Königl. Bibliothek aufbewahrt.

dentenwelt verkehrte er auch. Rundweg verneinen wird man es also nicht dürfen, daß er einmal in lustiger Gesellschaft diese Melodie improvisirt haben könne. Dafür ließe sich sogar anführen, daß in dem größeren Clavierbuche seiner Frau sich ein Clavierstück findet, dessen Anfang mit dem Anfang der fraglichen Melodie genau übereinstimmt.[1] Aber sehr unwahrscheinlich ist seine Urheberschaft dennoch. Auch den einfachsten und populärsten Melodien Bachs haftet doch immer jene Vornehmheit an, die den Genius kennzeichnet, von welcher hier aber gar nichts zu bemerken ist. Man braucht die Melodie deshalb noch nicht zu schelten, und sie beispielsweise nur einmal als Jagdlied aufzufassen, um sie sogar ganz angemessen und hübsch zu finden. Raumers Überlieferung kann immer doch ein Körnchen Wahrheit enthalten. Bekanntlich dirigirte Bach in dieser Zeit einen Studenten-Musikverein. Wenn er einige Jahre später in der Bauerncantate allerhand Volks- und volksthümliche Lieder anbrachte und verarbeitete, wenn er in der letzten der Goldbergschen Variationen über die Volkslieder »Kraut und Rüben« und »Ich bin so lang nicht bei dir g'west« ein kunstvolles Stück componirte, so lag es ihm gewiß nicht allzufern, im fröhlichen Kreise junger Leute an einer damals populären, vielleicht in den Studentenkreisen selbst entstandenen Melodie auch einmal seine Improvisationskunst zu zeigen. Die Erinnerung an dieses Ereigniß mag sich erhalten, Emanuel Bach gelegentlich Forkel darüber etwas mitgetheilt haben, und Forkel meinte später vielleicht verstanden zu haben, Bach sei auch Componist der Melodie. Man weiß, wie sich dergleichen Traditionen bilden. Marpurg aber wußte sicherlich nichts davon, denn sonst würde ihn sein Respect vor Bach wohl gehindert haben, von einem Gassenhauer zu reden.[2]

Als das Lied mit dem Texte des Sperontes überall bekannt geworden war, fing man der Abwechslung halber an, neue Worte zu der Melodie zu dichten und zu singen. Ein Philister kam auf den Einfall, die Satire des Sperontes in Ernst zu verkehren, und richtet an die Frauen die wohlgemeinte Mahnung, besser als bisher für ihre geistige Bildung zu sorgen (»Ihr muntern Schönen hört, Legt Zwirn und Nadel nieder«)[3]. Mehr Schwung zeigt ein Jemand, der eine Parodie in Gestalt eines Liebesliedes anfertigte (»Charmantes Engelskind,

---

[1] Es ist unlängst gedruckt worden in dem Supplement der bei Peters herausgegebenen Clavierwerke Bachs, S. 20 f.

[2] Ich habe die Frage über »Ihr Schönen höret an« schon erwähnt im »Bach« II, S. 661, Anm. 117, und löse hier das dort gegebene Versprechen ein.

[3] Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert, in der Meusebachschen Sammlung Y d. 7909.

Du hast mit deiner Liebe, Durch deine keuschen Triebe Mein ganzes Herz entzündt«).[1] Im Liederbuche der Frau von Holleben finden sich drei Jagdlieder zu der Melodie (»Wenn ich aufs Jagen geh«, »Auf Jäger in den Wald«, »Diana bläst zur Jagd«).[2] Die Verfasser dieser Texte haben am besten herausgefunden, was sich zu der Melodie schickt.

Aber auch des Sperontes Lied »Ihr Schönen höret an« wurde noch auf anderem Wege, als durch die Singende Muse verbreitet. Ich finde es wieder in einer in Sachsen gedruckten Liedersammlung des 18. Jahrhunderts.[3] Und selbst dem Lied Nr. 33, von welchem unsere Untersuchung ausging, und das wir im Laufe derselben fast aus den Augen verloren haben, wurde weitere Verbreitung durch Fliegende Blätter zu Theil.[4]

Dabei prägte sich dann allmählich der durch das Musikstück bedingte strophische Bau der Phantasie der dichtenden Welt so tief ein, daß nun auch Lieder in dieser Form verfaßt wurden, die nicht bestimmt waren, zu der Originalmelodie gesungen zu werden. Ein Beispiel liefert C. F. Weiße in seiner Oper »Lottchen am Hofe«. Was hier am Anfange des zweiten Aufzugs gesungen wird (»Es ist die Mode so«), dazu hat Sperontes das Urbild geliefert. Der zweite Theil der Strophe ist freilich auf vier Zeilen beschränkt, aber die Melodie läßt es zu, daß mit der vierten Zeile ein Schluß gemacht wird. Ob es Hiller bei der Composition in Erinnerung gekommen sein mag, auf welch ein Muster das Lied zurückleitet, das Lottchen abwechselnd mit den Kammermädchen singt? Ich glaube trotz seiner geringschätzigen Bemerkung über die Singende Muse wußte er doch, wie viel aus manchen Melodien derselben von jemandem gelernt werden könne, der volksthümlich zu schreiben sich bestrebte. Findet sich doch in einer Arie des »lustigen Schusters« sogar ein Anklang derjenigen Melodie wieder, deren merkwürdige Bezüge und Schicksale ich in Vorstehendem zu erzählen versucht habe.[5] —

Die Vermuthung erschien begründet, dass das Lied »Ihr Schönen höret an« schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse bekannt gewesen sei. Das wird überhaupt anzunehmen sein, daß Sperontes nicht alle Lieder in einem Sitz hinter einander gedichtet, sondern sich in der Kunst der Parodie schon früher versucht und von solch

---

[1] Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose [um 1770] Nr. 4.

[2] Nr. 137, 139, 140, eingetragen zwischen 1740 und 1748.

[3] Neuvermehrte Lust-Rose allen lustigen Gemüthern zum Zeitvertreib zusammengetragen. S. 23. Mit geringen Abweichungen ganz in der Fassung des Sperontes.

[4] Ein solches in der Meusebachschen Sammlung Y d. 7909.

[5] »Der Knieriem bleibet, meiner Treu« u. s. w.

älteren Versuchen vieles in die Sammlung aufgenommen hat. Weitere Stützen dieser Annahme lassen sich erbringen.

Der Leser erinnert sich des Liedes »Jagen verbleibet das schönste Vergnügen«, welches als Nr. 100 in die zweite Ausgabe der ersten Auflage von 1736 eintreten mußte. Es soll gesungen werden nach der Melodie »Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen« (Nr. 12). Aber zu diesem letzteren Gedichte paßt die frische Melodie sehr schlecht, während sie für ein Jagdlied vortrefflich geeignet ist. Offenbar besteht hier dasselbe Verhältniß, wie zwischen »Ich bin nun, wie ich bin« und »Ihr Schönen höret an«: das scheinbar frühere Lied ist das spätere. Dann folgt weiter, daß Sperontes das Jagdlied nicht erst zu dem Zwecke gedichtet hat, um das durch die Censur zerstörte Hundert wieder voll zu machen, sondern daß es schon fertig gewesen war, bevor er an die Zusammenstellung der hundert Lieder ging. Weshalb er es nicht von Anfang an aufnahm, läßt sich freilich nicht sagen; vielleicht war es in seinen Kreisen schon zu sehr bekannt, vielleicht spielte auch ein Zufall mit. Es war schon 1719 ein Lied vorhanden, welches ein komisches Wechselgespräch zwischen einem verliebten Städter und einer Bauersmagd zum Gegenstand hat (»Als ich zur Sommerszeit Mich auf dem Land erfreut«). 1733 kommt es parodirt vor unter dem Titel »Von dem gedultigen Job und seinem bösen Weib« (»Ach höchster Gott und Herr, was will ich weiters mehr«)[1]. Der erste Theil der Melodie »Jagen verbleibet das schönste Vergnügen« ist von jener älteren Melodie entlehnt; für den zweiten Theil war diese nicht zu brauchen, er mag zu dem Gedichte neu componirt worden sein. Merkwürdiger Weise stimmt noch ein anderes Jagdlied (»Nun ist der feste Schluß, Dabei es bleiben muß«) in den vier Anfangstakten mit der Melodie von 1719 und 1733 überein.[2] Ob dasselbe älter oder jünger ist, als das der Singenden Muse, läßt sich jedoch zur Zeit nicht ermitteln.[3] In Fliegenden Blättern des 18. Jahrhunderts verbreitete sich das Jagdlied des Sperontes,[4] und andere

[1] »*Musicalische Rüst-Kammer*. auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen *Arien*, *Menuetten*, *Sarabanden*, *Giqven* und *Märschen* bestehend, aus allen Thonen. 1719.« (Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek) S. 54 f. — Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Andere Tracht. Augsburg, 1733. Nr. 5. Abgedruckt bei E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1871. Notenbeilagen, S. 33.

[2] Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, C. H. Becksche Buchhandlung. 1872. S. 207.

[3] Sperontes' Lied ist abgedruckt bei C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. 2. Aufl. Leipzig, 1853. Erste Abtheilung, S. 62; aber mit starken eigenmächtigen Veränderungen.

[4] »Acht schöne noch ganz neue weltliche Lieder.« Meusebachsche Sammlung

Lieder, die zu dieser Melodie gesungen werden können, kommen ebenfalls vor.[1]

Noch einmal dasselbe Verhältniß zwischen Früher und Später wird bei Nr. 46 und Nr. 76 herrschen. Bei letzterer wird auf die Melodie der ersteren zurückverwiesen. Aber augenscheinlich wurde Nr. 76, ein Hirten-Tanzlied (»Liebsten Schäfer, kommt herbey«), ursprünglich zu der Melodie gedichtet, dann aber aus irgend einem Grunde in die zweite Reihe gestellt und eine neue viel weniger passende Parodie in einem Gedichte geschaffen, das die Sehnsucht nach der abwesenden Geliebten ausdrückt (»Ach! wenn kommt der frohe Tag«).

Mit dem Datum »1. Februar 1740« ist in das Liederbuch der Frau von Holleben Nr. 81 des ersten Theils der Singenden Muse eingetragen (»Tadle nicht, geliebter Engel, Daß ich dir gewogen bin«). Sperontes weist wegen der Melodie auf Nr. 64 zurück (»Wenn mich Herz und Augen hassen«). Auch dies Lied steht bei Frau von Holleben, und ist als Nr. 109 vor 1748 eingetragen. Überschrieben ist es aber hier mit *Polonoise*, während die Melodie bei Sperontes ein *Air* im Viervierteltakt ist. Es wird also eine andre Musik zu den Texten gegeben haben, oder umgekehrt: die Texte werden ursprünglich andern Melodien untergelegt gewesen sein. Zu Lied Nr. 81 hat vielleicht noch eine »Antwort« der angesungenen Geliebten gehört. Denn in der Liederhandschrift der Frau von Holleben findet sich hinter demselben noch folgendes: »Holde Strahlen schönster Augen Nehmet nur mein Hertze hin, Laßt die Flammen bey euch taugen, Weil ich euch ergeben bin. Wollt mich gleich der Himmel neiden Und mir dräuen Qual und Pein, Will ich lieber bey euch leiden, Als bei andern glücklich seyn.«

Ein Johann Andreas Freytag in Wernigerode legte sich 1759 ein Arien-Buch ohne Melodien an.[2] Auf Seite 22 steht Nr. 23 des ersten Theils der Singenden Muse (»Liebste Freyheit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin«). Dazu als Überschrift: *Polonoise*, während bei Sperontes die Musik ein Menuet ist. Also auch hier die Andeutung einer andern Melodie, zu welcher das Lied gesungen sein dürfte, ehe es in der Singenden Muse Verwendung fand.
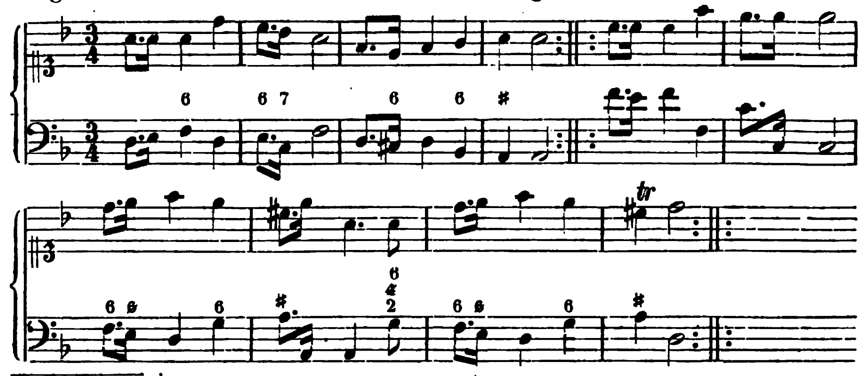
Y d. 7906. In diesem Exemplar ist gerade das Jagdlied herausgerissen, nur der Titel giebt an, daß es sich darin befunden hat.

[1] Von J. F. Zernitz in den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band IV (1743). S. 95. (»Die Einsamkeit«; s. dessen Versuch in Moralischen und Schäfer-Gedichten. 1748. S. 125 f.); von J. M. Dreyer, Gedichte 1771, S. 191 (»Lob der Freyheit«).

[2] »Arien Buch | vor | Johann Andreas Freytag | *in Curia singnatum* | *Wernigerod*,| 1759.« 4. In Besitz des Herrn Dr. Pröhle in Berlin.
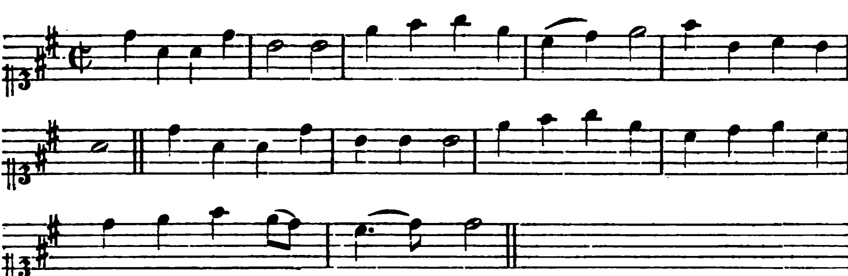
Genug der Beispiele, von denen jedes einzelne zwar nichts sicheres ergiebt, die sich aber gegenseitig stützen. Die Sache, um die es sich handelt, ist endlich auch nicht von großer Wichtigkeit. Erheblicher dürfte sein, daß wir durch die Singende Muse Gewißheit erhalten, daß zu Sperontes Zeit einige bemerkenswerthe Compositionen zu Gedichten Günthers existirten, welche er sich in seiner Weise zu Nutze gemacht hat.

Unter dem zu Musikstück Nr. 37 gefügten Gedichte »Brüder, stellt das Jauchzen ein, Weil die Fasten wehret« bemerkt Sperontes selbst: »Dieses ist eine *Parodie* auf die in Günthers Gedichten vorkommende und bekannte *Ode*: Brüder laßt uns lustig seyn.« Nachdem wir erfahren haben, was der Begriff Parodie in dieser Periode der Musikgeschichte bedeutet, ergiebt sich, daß Melodie 37 dem Gedichte Günthers zugehört haben muß, welches Sperontes auch unter Nr. 91 hat abdrucken lassen. Sie bewegt sich im Rhythmus der Sarabande und ist wenigstens in ihrem ersten Theile vortrefflich zu nennen. Günthers Lied ist dem *Gaudeamus igitur* nachgebildet, wie dasselbe zu seiner Zeit auf den Universitäten gesungen sein mag. Daß man zu dieser Nachbildung eine neue Melodie erfunden hätte, ist unwahrscheinlich; die Melodie bei Sperontes wird also eben diejenige sein, nach welcher man das alte Studentenlied damals sang. Die noch heute allgemein übliche Melodie ist eine andere. Ludwig Erk und Hoffmann von Fallersleben hielten diese für »sehr alt«,[1] was sicher ein Irrthum. Sie kann kaum früher als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden sein, und der auch ihr eigne Sarabanden-Rhythmus weist darauf hin, daß sie mit der Melodie der Singenden Muse nicht außer Zusammenhang steht. Dieselbe lautet so:



[1] Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Drittes Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 1842. S. 34. — Hoffmann von Fallersleben, *Gaudeamus igitur*. Eine Studie. Halle, Schwetschke'scher Verlag. 1872. S. 3.

Aber vielleicht gewährt die Singende Muse auch für die neuere Melodie eine kleine Ausbeute. Nr. 97 ist Günthers Tabaks-Lied »Nahrung edler Geister«. Es soll nach der Melodie von Nr. 28 gesungen werden »Weg ihr eitlen Grillen«. Aber nach der uns nun schon bekannten Manier des Sperontes zu schließen, wird auch hier die Melodie ursprünglich dem Liede Günthers zugehören. Dafür spricht außerdem, daß in der vierten Auflage des ersten Theils das Lied »Weg ihr eitlen Grillen« mit einer andern Melodie ausgestattet ist, die den Reiz größerer Neuheit für sich haben mochte. In der Melodie Nr. 28 kommt, obwohl sie in Ddur steht, schon auf dem vierten Viertel des ersten Taktes ein $\bar{\bar{c}}$ vor, welches am Anfang des zweiten Theiles wiederkehrt. Rührt dies $\bar{\bar{c}}$ wirklich vom Erfinder der Melodie her, so darf man fest behaupten, daß es nicht gesungen worden ist, sobald die Melodie allgemeinere Verbreitung, namentlich als Chorgesang gefunden hatte. Das Volk — worunter ich hier alle verstehe, welche im Gesang hauptsächlich dem Gehör folgen — wird solche Subjectivismen des Melodieerfinders unzweifelhaft jedesmal corrigiren, und in diesem Falle ganz sicher das $\bar{\bar{c}}$ sofort durch $\bar{\bar{d}}$ ersetzt haben. Nun ergiebt sich folgende Melodie:



Etwas urwüchsiges wird dieser Melodie niemand absprechen; sie gehört zu denjenigen, welche sich bei jeder neuen Strophe ausgiebiger zu erweisen scheinen. Der Anfang derselben aber stimmt wenn auch nicht rhythmisch, so doch melodisch mit dem Anfang der neueren *Gaudeamus*-Melodie überein. Das Lied *Dedans mon petit réduit* hat uns gezeigt, wie eine Melodie von einer älteren ausgehen und sich doch zu etwas ganz anderm entwickeln kann. Günthers Knaster-Lied war unter den Studenten des vorigen Jahrhunderts ebenso beliebt, wie sein »Brüder laßt uns lustig sein«. Wie, wenn die neuere *Gaudeamus*-Melodie aus einer Verschmelzung jener beiden älteren Melodien hervorgegangen wäre?

Unter den übrigen Gedichten Günthers, die in die Singende Muse aufgenommen sind, dürften sich noch drei finden, deren

Original-Melodien Sperontes mit neuen Texten ausgestattet hat. Im allgemeinen lassen sich Günthers einfach gebaute Strophen zweitheiligen Tanzmelodien leicht unterlegen: es konnte also dem Sperontes, wenn er Günthers Lieder gesungen wissen wollte, nicht schwer fallen, aus dem von ihm gesammelten musikalischen Material die geeigneten Stücke herauszufinden. So ist z. B. Melodie Nr. 2 eine solche, nach der viele Günthersche Lieder gesungen werden können. Aber in drei Fällen tritt ein so entschiedner Widerstreit zwischen dem Charakter der Melodie und dem Inhalt des Gedichts ein, daß an eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit nicht gedacht werden kann. Dieser Widerstreit ist bemerkbar bei Nr. 92 (»Gedenck an mich und sey zufrieden«) und Nr. 100 (»Befördert, ihr gelinden Saiten«), zu denen Nr. 58 und Nr. 17 jedenfalls die Originalmelodien bieten. Dann mit größter Evidenz bei Nr. 93 (»Alles eilt zum Untergange, Nur mein hart Verhängniß nicht«). Zu diesem Gedichte gehört ursprünglich die Melodie Nr. 31. Das trübe Moll, die klagenden Wendungen des Anfangs, im zweiten Theile sogar die Nachahmung des Schluchzens (des »verzweifelnden Weinens«) — alles dies verräth die ursprüngliche Bestimmung allzu deutlich, während es auf die Parodie des Sperontes ganz und gar nicht paßt. Günthers »Alles eilt zum Untergange« spielt in der Liedliteratur des 18. Jahrhunderts eine hervorragendere Rolle. Es ist vielfach nachgeahmt worden; von Sperontes selbst unter Nr. 47 des ersten Theils. Eine andre Nachahmung beginnt: »Alles kommt zu seinem Ende, Aber mein Verlangen nicht, Denn wo ich mich nur hinwende, Seh ich Schatten und kein Licht«.[1] Und ein Studenten-Lied, beim Abschied von der Universität zu singen: »Alles eilt zu seinem Ende, So wie unsre Burschenzeit«.[2] Eine Composition des Urbildes, vielleicht dessen erste, kennen zu lernen, hat daher noch seinen besondern Werth. —

Ob nicht Sperontes auch französische Melodien parodirt habe, ist eine nahe gelegte Frage. Es findet sich davon in der Singenden Muse allerdings etwas, doch weniger als man erwarten sollte, oder ich bin nicht an die Hauptquellen gelangt. Vorab darf ich ein für allemal bemerken, daß eine völlig genaue Übereinstimmung nicht immer erwartet werden darf. Wenn schon bei der Fortpflanzung des Volksliedes Veränderungen, gleichsam unwillkürlich, sich vollziehen, wie viel mehr kann dies bei Melodien des Haus- und Gesellschafts-
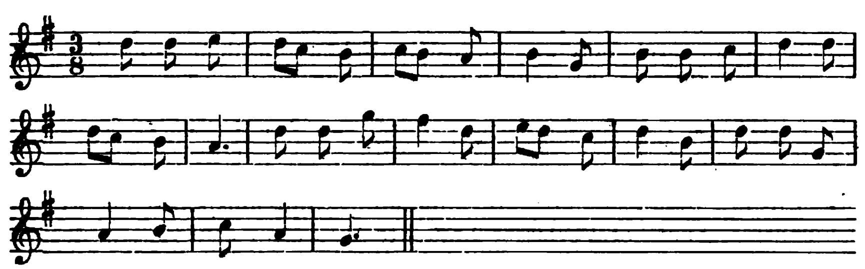
---

[1] Fliegendes Blatt auf der Bibliothek zu Weimar. Auch in der Meusebachschen Sammlung Y d. 7906.

[2] Robert Keil und Richard Keil, Deutsche Studentenlieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Lahr, Schauenburg. S. 89.
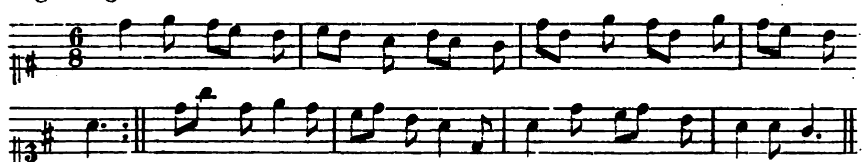
gesanges geschehen, welcher der Kunstmusik angehört und daher auch absichtlichen Veränderungen und Umformungen durch mehr oder weniger berufene Künstlerhände viel unmittelbarer ausgesetzt ist. Den Schicksalen der Volksmelodien waren die kleinen Gebilde, um welche es sich bei Sperontes handelt und die jedenfalls häufig nur nach dem Gehör nachgespielt oder nachgesungen und zu guter letzt wohl auch noch von ungeübter Hand aufgezeichnet worden sind, außerdem unterworfen.

Ich setze eine kleine französische Melodie her, dem Liede »*Tu croyois en aimant Colette*« zugehörig und von den Franzosen selbst vielfach parodirt:



Ich citire sie in obiger Form, damit die Übereinstimmung mit dem folgenden Musikstücke recht anschaulich wird, und habe die Ornamente weggelassen, mit welchen die Quelle sie ausstattet.[1] Gewöhnlich ist sie im Dreivierteltakt notirt und zeigt hier und dort kleine Varianten.[2]

In einer schon angeführten deutschen Sammlung von Gesangstücken muß im Jahre 1737 die Melodie es sich gefallen lassen, zu einem hausbackenen Gedicht »Von guten und falschen Freunden« abgesungen zu werden:[3]
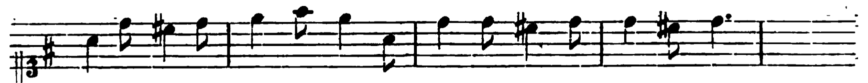


Die Form, welche die Melodie in der deutschen Sammlung angenommen hat, ist recht geeignet dasjenige zu erläutern, was ich über

[1] De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. S. 13 f.

[2] So bei De L'Attaignant, Tome second. S. 223 f. — Tribut de la Toillette. S. 514. — La clé du Caveau, Nr. 574.
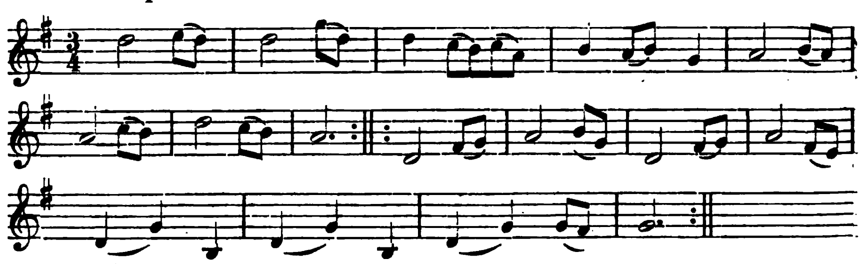
[3] Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Dritte Tracht. Augsburg, 1737, Nr. 3. S. Lindner a. a. O., Notenbeilage. S. 72.

Umbildungen oben im allgemeinen sagte. Was hier steht, kann nicht auf eine gedruckte Vorlage oder correcte Abschrift zurückgehen. Denn die Anmuth des Originals durch eine so lahme Veränderung absichtlich zu verunzieren, wie es im dritten Takt geschehen ist, würde doch niemandem einfallen. Die Überlieferung wird also vor sich gegangen sein durch jemanden, der die Melodie aus der Erinnerung aufschrieb und dem beim dritten Takte sein Gedächtniß etwas versagte. Willkürliche Änderungen mögen hinzugekommen sein, und wir erfahren auch hier wieder, wie die Abweichungen gegen das Ende der Melodie hin stärker zu werden pflegen. Die stärkste derselben aber besteht darin, daß vor dem viertletzten Takte vier ganz neue Takte hineinkomponirt sind, die ich, um die ursprüngliche Identität der Melodien zu veranschaulichen, in dem Notenbeispiel einstweilen unterdrückt habe. Ich trage sie nach:



ein Muster nichtssagender Melodiebildung und musikalischer Flickschusterei. Aber der Verfasser brauchte Musik für acht Zeilen, darum werden auch die ersten vier Takte wiederholt. Was so zu Stande gebracht ist, hat freilich von dem lieblichen Reiz des Originals wenig mehr an sich, beansprucht aber doch das Recht auf allernächste Verwandtschaft.

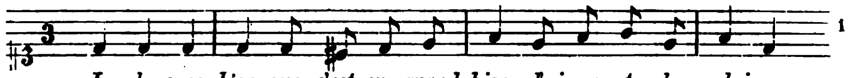
Wir sind nun vorbereitet, die Melodie der Singenden Muse (I, 41) zu vernehmen, die ich behufs leichterer Vergleichung aus Bdur nach Gdur transponire:



Sperontes nennt sie *Menuet*, und dass sie ihm wirklich als Spielstück zugekommen war, sieht man sowohl aus der hohen Lage, als auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage. Lob verdient er wegen des Textes (»Spielt ihr Winde, Spielt gelinde Gruß und Kuss nach - - hin!«), eines der hübschesten und angemessensten, die er gemacht hat. Der erste Theil der Melodie ist im Ganzen gut überliefert, auch Takt 5, welcher dem ersten Takte entsprechen soll,

wird man sich gefallen lassen, obgleich die Bewegung etwas ins Stocken geräth; die figurirtere Haltung paßt für das Klavier und zum Texte. Dagegen hat den Überlieferer beim zweiten Theile sein Gedächtniß ganz im Stich gelassen. Die klägliche Verlegenheitsphrase der letzten vier Takte ist zwar in der vierten Auflage etwas herausgeputzt, dem ganzen Theile aber damit doch nicht aufgeholfen.

Eine französische Menuett-Melodie ist jedenfalls auch Nr. 13 des ersten Theils (»Hoffe nur, hoffe bekümmertes Hertze«). Ich kann ihre Quelle nicht aufweisen. Aber die Manier, den Anfangston einer Periode mehre Male in Vierteln zu wiederholen und dann mit Achteln in andere Töne weiter zu gehen, ist ein Typus der französischen Menuett-Composition jener Zeit. Z. B.



Es müsste sich ein Deutscher schon sehr gut auf die französische Manier verstanden haben, um die Melodie Nr. 13 machen zu können. Auch sonst kommen noch einige Stücke vor, die französischen Charakter tragen. Ich bezeichne als solche I, 54; IV, 15 und I, 29, welch letztere einige Ähnlichkeit hat mit der als »bekannt« bezeichneten Melodie zum Liede der Frau von Ziegler »Du weltgepriesenes Geschlechte«.[2] —
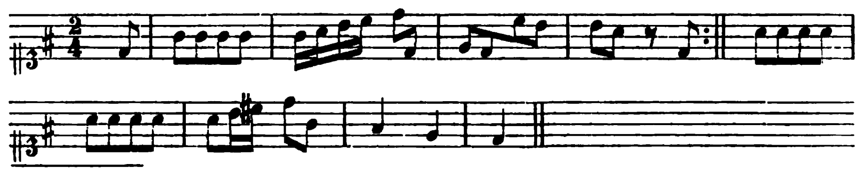
Im zweiten Theile der Singenden Muse sind drei Stücke enthalten, welche Sperontes Note für Note aus dem ersten Theile der Gräfeschen Oden (1737) herübergenommen hat. Gräfes abfällige Kritik seines Werkes hat ihn also nicht gegen diesen eingenommen, er hat sich sogar lauter eigne Compositionen Gräfes ausgesucht und zwar solche, die zu den besten gehören. Überall aber hat er natürlich neue Texte zu der Musik gemacht. Nr. 5 »Ermuntre dich, betrübter Geist« ist in der Gräfeschen Sammlung Nr. 9, Nr. 32 »Ich bin vergnügt mit meinem Stande« ist dort Nr. 27, und Nr. 46 »Ihr Grillen, laßt mich ungebrüht« steht bei Gräfe als Nr. 14. Außerdem kommen noch einzelne Reminiscenzen an Melodien der Gräfe'schen Sammlung vor, die aber auch zufällig sein können.

[1] Nouveau Recueil de Chansons II, S. 297 f.

[2] Die Melodie I, 63 stimmt in ihrem Anfang überein mit dem fünften der Freymäurer-Lieder, welche Ludwig Friedrich Lenz in Altenburg 1745 vollendete und 1746 drucken ließ. Da dies fünfte Lied nur eine Nachdichtung des französischen »*Frères et Compagnons de la Maçonnerie*« darstellt, so könnte angenommen werden, auch die Melodie dazu sei französisch. Indessen ein in meinem Besitz befindliches, um 1743 gedrucktes Heft französischer und deutscher Freimaurerlieder mit Melodien beweist, daß die jenem Liede zugehörige Weise eine ganz andre war.

Übereinstimmungen zwischen den Anfangsperioden gewisser Melodien der Singenden Muse und denjenigen anderwärts vorkommender Stücke ließen sich noch mehre nachweisen. In so glücklicher Lage aber, wie bei der oben mitgetheilten französischen Melodie *Tu croyois en aimant Colette*, bei welcher die deutschen Umbildungen einleuchtend vorgelegt werden konnten, befinde ich mich nicht zum zweiten Male, und kann einen genetischen Zusammenhang nur muthmaßen. Da Sperontes aus Schlesien stammte, so kannte er jedenfalls viele der dort gesungenen beliebten Melodien. Es mag also kein Zufall sein, daß sein Lied »Nimm die Musche Von der Gusche« (I, 52) anfänglich mit einer Polonaisen-Melodie übereinkommt, die noch jetzt in Schlesien volksthümlich ist.[1] Er konnte sie in seiner Jugend gehört und später theilweise vergessen haben, hat sich dann vielleicht den abweichenden zweiten Theil, der dilettantisch genug aussieht, nach eigenem Gutdünken hinzugefügt. Die Dialectform »Gusche« könnte andeuten, daß seine Phantasie sich bei Abfassung des Stücks in heimathlichen volksmäßigen Anschauungen und Stimmungen bewegte. IV, 25 hat gleichen Anfang mit der Mazurka aus Bachs Bauerncantate »Funfzig Thaler baares Geld«, die auch dort keine Originalmelodie sein wird. Ein unbezweifelbarer innerer Zusammenhang besteht zwischen I^4, 46 »Kommst du mir aus meinen Augen, Kommst du mir auch aus dem Sinn« und dem neueren Liede »Wenn die Bettelleute tanzen, Wack'lt der Kober und der Ranzen«,[2] denn die sehr charakteristische Melodie der ersten beiden Zeilen ist hier und dort ganz dieselbe. Es hat aber mehr den Anschein, als sei letztere aus ersterer entstanden, als daß beide auf eine ältere dritte zurückzuführen wären.

Daß ein Instrumentalstück zur Benutzung vorlag, verräth bei II, 17 der Zusatz »Trio«. Nahe verwandt ist der Melodie dieses »Trio« die Weise, welche Bellinde in dem Schäferspiel »Das Strumpfband« anstimmt. Eine kleine Claviercomposition des vorigen Jahrhunderts hat in ihrem ersten Theil folgende Oberstimme:



[1] Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Schlesische Volkslieder mit Melodien. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1842. Nr. 200.

[2] Fink, Musikalischer Hausschatz Nr. 158.

[3] »Kurtze *Musicalische* Stücke auf dem Claviere«. Clavierbuch von G. H. Schultze auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Blatt 9 f.

Abgesehen von einigen zwischengeschobenen Phrasen, welche wenig bedeuten, besteht das erste Musikstück des zweiten Theils der Singenden Muse nur aus diesem Material. Wäre von einem Volkslied die Rede, so würde man dennoch jeden Zusammenhang leugnen. Aber wenn jener Augsburger sich aus der französischen Chanson sein Lied »Von guten und falschen Freunden« zurecht machen konnte, so war es für jemanden, der das Clavierstückchen liebte, nicht viel schwieriger, aus den Hauptgedanken desselben sich eine Form zu kneten, die zur Aufnahme einer achtzeiligen Strophe geräumig war. Ich stelle diesen Fall ans Ende des Abschnittes, um abschließend noch einmal darauf hinzuweisen, auf welchem Wege manche Musikstücke der Singenden Muse entstanden sein werden, und die Behauptung des Eingangs zu rechtfertigen, daß wir nach der Originalgestalt von vielen derselben wohl immer vergeblich suchen werden.

VII.

Wo es die Gelegenheit mit sich brachte, bin ich dem Gange nachgefolgt, welchen einige Lieder des Sperontes durch das 18. Jahrhundert genommen haben. Es wird aber nöthig sein, der Ausbreitung derselben noch einen besonderen Abschnitt zu widmen. Die Bedeutung, welche sie für den Hausgesang, zum Theil auch für den Volksgesang und schließlich selbst für den Gesang auf der Bühne gewannen, erfordert dieses durchaus. Bereits Gesagtes werde ich nicht wiederholen.

Zeugen der Verbreitung sind theils Fliegende Blätter, welche immer nur die Texte allein enthalten, theils handschriftliche Ariensammlungen mit und ohne Musik, theils endlich spätere, bis in unsere Zeit hineinreichende, gedruckte Sammlungen, welche die Lieder des Sperontes aufgenommen haben, ohne zu wissen, daß sie von ihm stammen. Manche der Lieder haben wieder Umdichtungen erfahren, oder es haben sich Lieder ähnlichen Charakters an sie angeknüpft — Erscheinungen, welche der Verbreitung beliebter Lieder stets zu folgen pflegen.

So hat I, 8 ein Da capo: »Ihr Grillen weicht! ihr Sorgen flieht! Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht«. Hieran schließt sich ein anderes Gedicht, welches die Zeilen »Ihr aber, strenge Sorgen, flieht, Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht« als Refrain zeigt. Handschriftlich kommt es 1759 vor, dreimal finde ich es in Fliegenden Blättern, einmal in einer jener Liedersammlungen, wie sie hauptsächlich Wanderverkäufer dem niederen Volke zu verhandeln pfleg-

ten.[1] Sperontes' Lieder »Angenehmer Bund« (I, 24), »Mein Dösgen ist mein Hauptvergnügen« (II, 24), »Angenehmer grüner Wald« (II, 44) finden sich in denselben Quellen. Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält außer den früher schon angeführten aus der Singenden Muse noch das Lied: »Falsche Seele, wilst du mich Nun länger nicht mehr um dich sehn und leiden« (I, 32; dort Nr. 72 »*autre chanson en Polonoise*«). I, 39: »Liebste Wälder, Holde Felder, Edler Sinnen Lust-Revier« fanden Büsching und von der Hagen auf einem Fliegenden Blatte; nun steht es als »Volkslied« in ihrer Sammlung und sogar als »Jägerlied«, was es doch gar nicht ist.[2]

Ein Liebhaber von Oden mit Clavier, der in den Besitz des ersten Theils der Singenden Muse gekommen war, legte sich dazu einen sauberen handschriftlichen Anhang an. In ihn trug er zusammen, was er von beliebten Liedern erhascht haben mag: einige Compositionen zu Neumeisterschen Oden, Lieder aus der Gräfeschen Sammlung, Lieder von Telemann, Thielo und Anderen (alles anonym), dazwischen auch drei Lieder von Sperontes (III, 10; 22; 29).[3] Im Jahre 1778 stellte sich ein Musikfreund mit möglichstem Fleiße eine »Auserlesene Sammlung Geistlicher und Moralischer leichter Oden und Arien fürs Clavier« zusammen.[4] Die »moralische« Abtheilung enthält fünfzehn Lieder der Singenden Muse.[5] Manchmal sind die Bässe verändert, einmal auch die Melodie. Bei III, 50 »Vergnüget euch an eitlen Dingen«, eigentlich einem selbständigen Clavierstück, in welchem die rechte Hand häufig über die linke schlagen muß, ist die Clavierpartie ganz bedeutend vereinfacht und nun erst zur wirklichen Begleitung geworden. Alles das sind Anzeichen, daß die Stücke schon durch manche Hand gegangen sein werden, ehe sie in diese Sammlung kamen. Ein anderes der Lieder: »Ihr sanfften Winde« (I, 15) hat einen neuen Text erhalten (»Ihr besten Stunden Ihr seyd gefunden«). Ein dritter Musikfreund hat sich die Mühe gegeben, sämmtliche Musikstücke der vierten Auflage des ersten Theils auf die Laute zu übertragen und die Übertragung auf seinem durch-

[1] Freytag, Handschriftliches Arien-Buch. S. 140 ff. — Fliegende Blätter auf den Bibliotheken zu Weimar und Berlin, darunter eins aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. — Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose, Nr. 55.

[2] Büsching und von der Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange Flammländischer und Französischer, nebst Melodien. Berlin 1807. Nr. 62. — Darnach, mit der passenderen Überschrift »Waldlust« auch bei Mittler, Deutsche Volkslieder. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker, 1865. Nr. 1470.

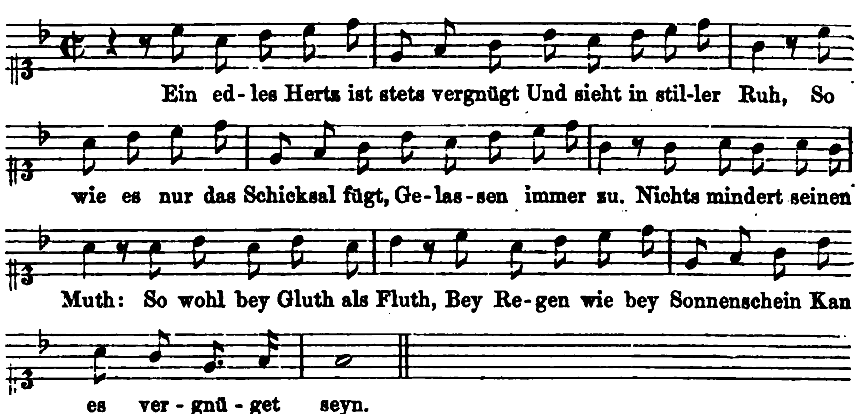
[3] Befindlich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

[4] Handschrift in klein Querquart, in meinem Besitz.

[5] II, 4; I, 50; II, 2; III, 9; III, 50; II, 34; I, 15; III, 34; III, 36; III, 39; III, 46; III, 37; III, 38; III, 14; II, 3.

schossenen Exemplar in sorgfältigster Ausführung neben die gestochenen Musikstücke zu schreiben.[1]

In einigen wenigen Fällen hat sich der Übergang ins Volkslied wirklich vollzogen, und diesen Process beobachten zu können ist sehr lehrreich. Sehen wir das erste Lied des ersten Theils an:
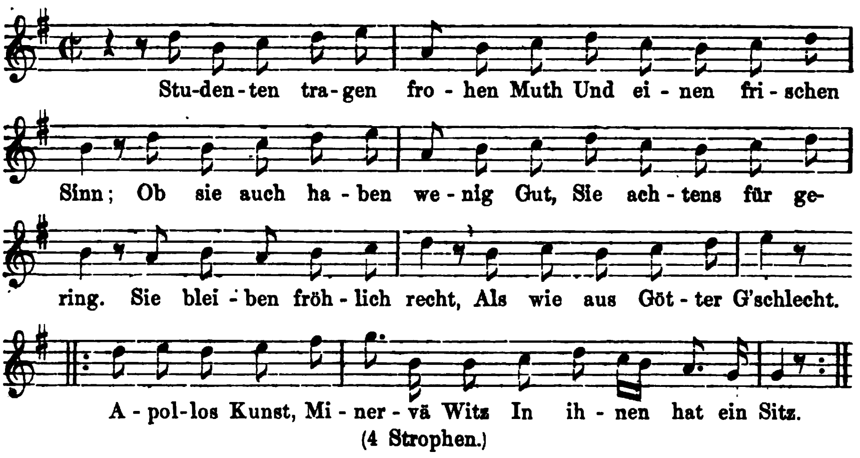


Weder in Text noch Melodie hat es etwas Volksmäßiges. Aber da Sperontes in Studentenkreisen lebte, wird es in diesen beliebt geworden sein. Studentenlieder muß man zu den Volksliedern rechnen. Denn die musikalisch Gebildeten sind und waren unter der akademischen Jugend stets in der Minderzahl, Lust und Gelegenheit zum Singen aber allen gemeinsam. Naturgemäß gehen daher mit den Studentenliedern, sobald sie in allgemeine Aufnahme kommen, dieselben Veränderungen vor, wie mit anderen Volksliedern: die individuellen Besonderheiten werden abgeschliffen, und alles wird auf den einfachsten und allgemeingültigsten Ausdruck gebracht. Dies ist denn auch mit unserem Liede geschehen. Es hat sich in zwei späteren Formen erhalten. In der einen ist der Text noch der des Sperontes, die Melodie aber hat ihren Umwandlungsprocess schon durchgemacht. Der Septimensprung ist überall durch den Quintensprung ersetzt, der Aufgesang cadenzirt nicht auf der Dominante, sondern der Tonica. Im Abgesange sind wie gemeiniglich die Veränderungen am bedeutendsten: mit glücklichem Instinct sind die Melodieglieder stufenweise bis zur Octave hinaufgesteigert.[2] In der

---

[1] Ebenfalls in meinem Besitz.

[2] Ditfurth, Einhundertundzehn Volks- und Gesellschaftslieder des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mit und ohne Singweisen. Stuttgart, Göschen'sche Verlagshandlung. 1875. Nr. 92. Im Text ein paar falsche Lesarten. — Das Gedicht allein auch in »Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose«. Nr. 6.

zweiten Form ist nun auch der moralisirende Text einer echten, frischen Studentenpoesie gewichen:[1]



(4 Strophen.)

Das Lied darf vortrefflich genannt werden und in seinem gemüthlichen Schlendergange besonders charakteristisch. Auch die Wiederholung der letzten beiden Zeilen ist echt studentisch. Damit kein Zweifel bestehen bleibe, daß der historische Entwicklungsgang richtig von mir beschrieben ist, sei noch bemerkt, daß über dem Studentenliede steht: »Im Ton: Ein edles Herz ist stets vergnügt etc.«[2]
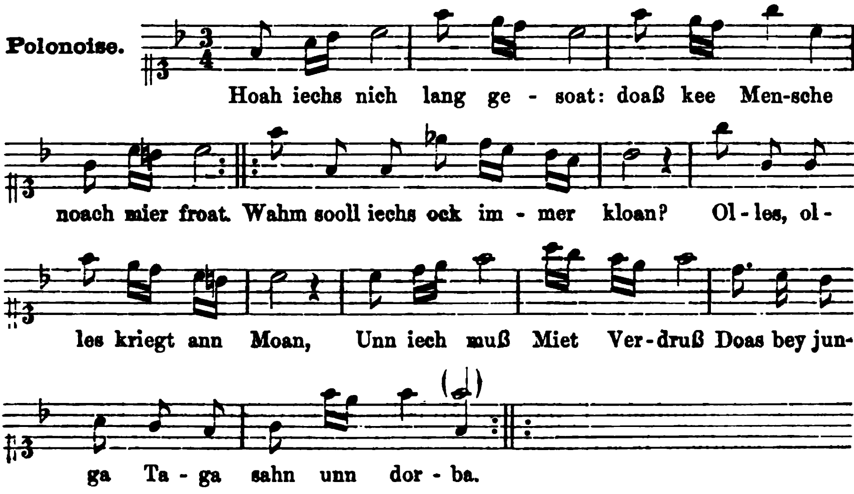
Bei Büsching und von der Hagen[3] begegnet man einem Liede, das »Jungfern-Sorge« überschrieben ist und so beginnt: »Habe ech's nech lang gesat, Daß kä Mensche nach mir frat«. Die Herausgeber entnahmen dieses Lied nebst Melodie der handschriftlichen Sammlung Friedrich Nicolais, der in dem »feynen kleynen Almanach« keinen passenden Platz für dasselbe gefunden zu haben scheint. Sie vermuthen, es sei ein hennebergisches Volkslied, was ich, soweit sich die Vermuthung auf den Dialect stützt, nicht beurtheilen kann. Wohl aber weiß ich, daß das Gedicht nichts ist als eine aus dem schlesischen Dialect in irgend eine verwandte mitteldeutsche Mundart vorgenommene Übertragung von Sperontes' Lied I, 66 (»Hoah iechs nich

[1] Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Becksche Buchhandlung. 1872. Nr. 183.

[2] Ich gestatte mir die Bemerkung, daß ich bemüht gewesen bin, in die Quellen des verstorbenen Freiherrn von Ditfurth selbst Einsicht zu erhalten. Die Hinterbliebenen wußten aber keine Auskunft zu geben, wohin die Handschriften gerathen seien, aus welchen er geschöpft hat.
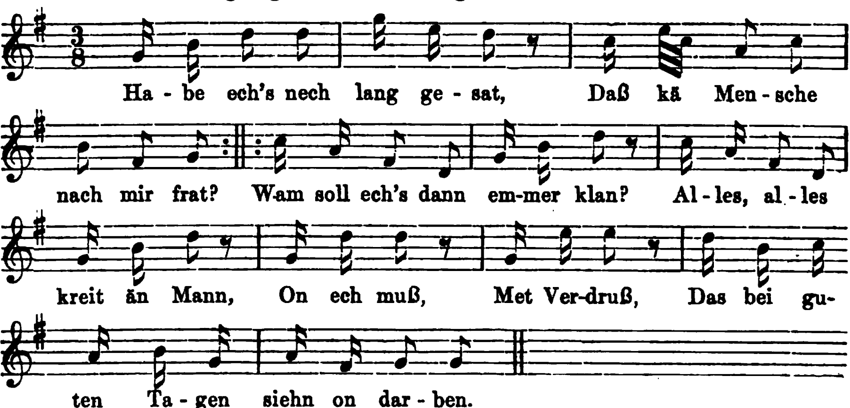
[3] A. a. O. Nr. 66.

lang gesoat«), das im dritten Abschnitt vollständig mitgetheilt worden ist. Verräth schon dieser Umstand, daß das Volk von dem Liede Besitz ergriffen hatte, so geht solches auch aus der Gestalt der zweiten und dritten Strophe hervor. Hier haben sich die Gesätze verschoben: der Schluß der zweiten Strophe muß eigentlich Schluß der dritten sein, und ungefähr auch umgekehrt. Solche Verschiebungen pflegen nicht stattzufinden, wenn das Lied sich nach einer gedruckten oder geschriebenen Vorlage wiederum durch Druck oder Schrift fortpflanzt. Aber jeder Kenner der Geschichte des Volksliedes weiß, daß sie sehr häufig stattfinden, wenn das Gedicht auf den Flügeln der Melodie lebendig von Mund zu Mund flattert: über die entstandenen Unebenheiten und Risse im Gedankengang hebt ihr Schwung den Sänger und den Hörer unmerklich hinweg. Daß aber unser Lied schon manchen Gau durchschwebt haben muß, ehe es bei Nicolai wieder eingefangen wurde, beweist am klarsten ein Vergleich der Melodien. Sperontes hat sein Gedicht einer Polonaise angepaßt. Um mit den Silben zu reichen, muß der letzte Ton, eine halbe Note, in zwei Viertel zerlegt werden, und bei dem ganzen Stück verliert sich nicht völlig das Gefühl, als trüge jemand einen Rock, der nicht für ihn gemacht ist. Ich lege der Melodie den Text der ersten Strophe unter und setze sie so her:
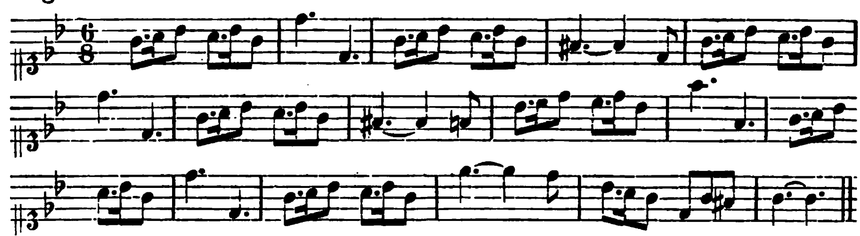


In Nicolais Fassung bemerkt man an dem Liede nichts widerborstiges mehr, Gedicht und Musik haben sich gut mit einander eingelebt. Letztere hat im allgemeinen einen walzerartigen Charakter angenommen, in den letzten vier Takten steckt auch etwas französi-

scher Menuettstil, der Polonaisen-Rhythmus aber ist fast ganz verschwunden. Übereinstimmung der Tonfolgen findet nur in den ersten zwei Takten noch statt, von da ab nimmt die jüngere Fassung einen ganz anderen Verlauf. So wie sie jetzt dasteht, ist sie natürlich nicht auf einmal geworden: einer, dem die Polonaisen-Melodie des Sperontes unerträglich unbequem erschien, wird sie mit kecker Hand gründlich verändert haben, andre mögen dann beflissen gewesen sein, die Einzelheiten noch weiter zu biegen und zu glätten, andre mehr unbewußt nach Manier des Volksgesanges geändert haben. Die einzelnen Phasen des Vorganges darzustellen vermag ich indessen nicht, und muß mich begnügen, das Endergebniß mitzutheilen.



Im ersten Theile der Singenden Muse erfreut uns unter Nr. 67 folgende schöne Melodie:
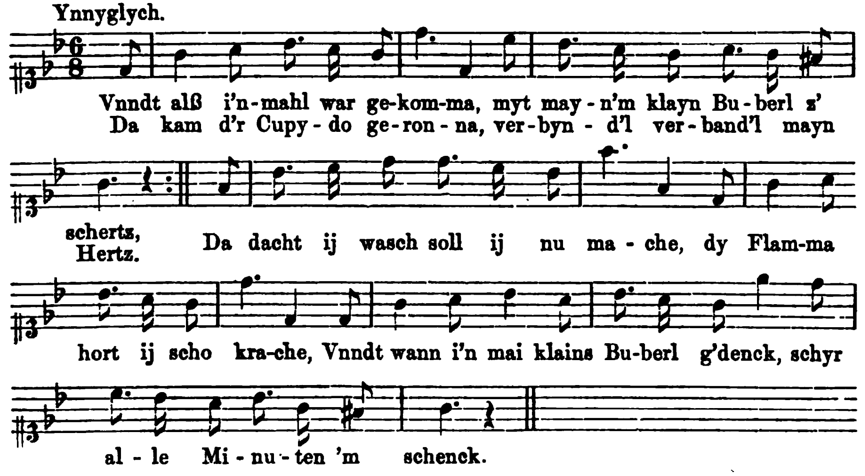


Der italiänische Typus der Melodie ist unverkennbar. Ich würde sie als *Siciliano* bezeichnen, wäre nicht ausdrücklich ein *Vivace* beigeschrieben und dadurch mehr der Charakter der *Giga* angedeutet. Ähnliche Tongestalten kommen wohl in Vivaldis Violinconcerten vor[1], und daß vorliegende Melodie ursprünglich als Instrumental-

[1] Vgl. z. B. den Schlußsatz des 12. der von Bach bearbeiteten Vivaldischen Concerte; s. Peters' Ausgabe der Instrumentalwerke Bachs, Serie I, Cah. 10, Nr. 12

stück gedacht gewesen ist, läßt sich auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage vermuthen. Die erste Strophe des von Sperontes untergelegten Gedichtes lautet: »Schöne Kinder lieben, Ist uns von Natur Schon in das Hertz geschrieben, Und die schöne Spur Erleichtert Müh und Wege; Zeigt die rechten Stege Zum erwünschten Port Uns immer, immer fort.« Ein Gegenstück hierzu (»Sagt mir nichts vom Lieben«), nach derselben Melodie zu singen, enthält die vierte Auflage des ersten Theils als neue Zugabe unter Nr. 95.

Ich habe Friedrich Nicolais »Volkslieder«-Sammlung erwähnt.[1] Im ersten, 1777 erschienenen Theile derselben steht als Nr. 13 »Eyn Schwebisch Lyebes-Lyd«:
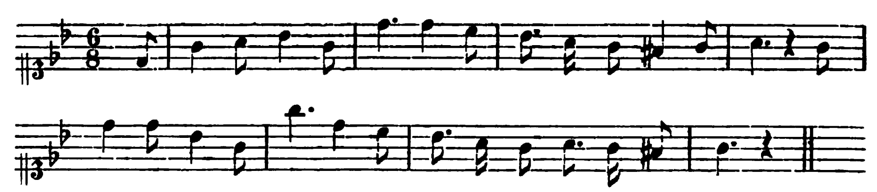


Daß dies die Melodie Nr. 67 aus dem ersten Theil der Singenden Muse ist, sieht ein Jeder. Nur hat sich, wie so häufig, am Schluß des Aufgesanges eine andere Cadenz geltend gemacht. In Nicolais Form erscheint das Lied dann wieder bei Büsching und von der Hagen (1807) als Nr. 110, endlich (1840) in Kretzschmers Deutschen Volksliedern als Nr. 303. Ein wirkliches Volkslied ist es natürlich nie gewesen und geworden. Nicolai selbst bezeichnet die Melodie nur als eine »alte«, nicht als eine Volksmelodie;[2] Büsching

---

[1] »Eyn feyner kleyner ALMANACH Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte« u. s. w. Zwei Jahrgänge, 1777 und 1778. »Berlynn vnndt Stettynn, verlegts Friedrich Nicolai.« Kl. 8.

[2] Laut der nach Nicolais eigenhändigem Verzeichnisse angefertigten Notiz, welche v. d. Hagen an L. Erk übermittelte; s. Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 3. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1842. S. 14 f.

und von der Hagen sind weniger vorsichtig.[1] Gar naiv aber ist es, diese Melodie für eine schwäbische auszugeben. Was es mit dem Gedichte auf sich hat, von dessen beiden Strophen oben nur die erste mitgetheilt worden ist, weiß ich nicht. So wie es dasteht, ist es nicht voll verständlich, scheint vielmehr eine bestimmte Situation zur Voraussetzung zu haben. Ich möchte glauben, es sei in einer Volkskomödie gesungen worden, und der Leser wird diese Vermuthung nicht ablehnen, wenn er erfahren haben wird, wie reichlich die Bestandtheile der Singenden Muse gerade in das süddeutsche Volksschauspiel eingegangen sind. Recht wohl möglich aber wäre es, daß sich aus dieser Melodie eine andere, noch heute viel gesungene herausgebildet hätte, welche man wohl als Volksmelodie bezeichnen kann. Nicolai selbst bietet sie uns dar (I, Nr. 11):



Die vier mittleren Takte wären übersprungen und die ersten vier Takte unwiederholt geblieben — Erscheinungen, welche bei solchen Umwandlungsprocessen nicht seltener sind, als das Einschieben neuer Melodieglieder und das Wiederholen bereits vorhandener. Daß zum mindesten der Anfang eine bedeutende Ähnlichkeit zeigt trotz des ausgemerzten Octavenschrittes, wird man wohl zugeben. Nicolai bezeichnet die Melodie als »alt«, wie er bei dem »Schwebisch Lyebes-Lyd« ebenfalls thut. Eine bestimmte Periode der Musikgeschichte deutet er damit nicht an, und daß beide Melodien aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen, sieht man so wie so. Die kleinere dürfte sich immerhin schon vor 1750 aus der größeren entwickelt haben. Daß das Jägerlied, welches Nicolai ihren Tönen unterlegt, nicht ursprünglich zu ihr gehört haben kann, ist schon von anderer Seite bemerkt worden.[2] Doch glaube ich, daß die Bewegung der Melodie ursprünglich eine lebhaftere war, als sie uns jetzt gewohnt geworden ist. Seit 1810 sang man zu ihr das wehmüthige Lied »Zu Coblenz auf der Brücken, Da lag ein tiefer Schnee.«[3] Und seit 1820 bis heute sogar das noch trüber gestimmte »Ich hab'

[1] A. a. O. S. 417 (unter Nr. 110).
[2] Erk, Deutscher Liederhort. Berlin, Enslin. 1856. S. 377 ff.
[3] Vier und zwanzig Alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn. Heidelberg 1810, bey Mohr und Zimmer. Nr. 2.

die Nacht geträumet Wohl einen schweren Traum«.[1] Naturgemäß verlangsamte sich damit das Tempo der Melodie, auch bildeten sich dem melancholischen Charakter entsprechend noch einige Änderungen der Melodie selber heraus. —

Für die dramatische Musik ist die Singende Muse des Sperontes dadurch bedeutungsvoll geworden, daß nicht wenige Lieder derselben in dem deutschen Volks-Lustspiel des 18. Jahrhunderts Verwendung gefunden haben, wie ich dies oben schon andeutete. Inwieweit die Volksposse mit Gesang eine Vorstufe zu der deutschen, etwa seit 1750 erblühenden Oper gewesen ist, inwieweit sie auch neben dieser als ein lebenskräftiger Seitenschößling gedieh und gelegentlich dem Singspiel höherer Gattung stützend und fördernd sich genaht hat, das sind geschichtliche Verhältnisse, welche ihrer Klarlegung noch harren. Hier genüge es, zu betonen, daß die Volkskomödie mit Gesang jene Beziehungen zur deutschen Oper überhaupt gehabt hat. Es ist mir allerdings nicht möglich, auch nur annähernd den Umfang der Verbreitung darzulegen, welche auf diesem Wege die Lieder der Singenden Muse erfuhren. Ich glaube auch kaum, daß dies Ziel überhaupt noch erreicht werden kann, denn die Mehrzahl der Volksstücke ist verloren gegangen, oder, weil ex tempore gespielt, niemals vollständig aufgeschrieben worden. Wenn jedoch die Aufmerksamkeit einmal auf den Gegenstand gerichtet worden ist, so werden mit der Zeit wohl noch reichlichere Nachweise zu erbringen sein. Ich muß mich hier auf eine Stätte beschränken, auf die Wiener Volksbühne. Die Stätte ist freilich hervorspringend genug. Wenn jene Leipziger Lieder sogar in Wien, das auch damals seinen ganz eigenen Kunstcharakter besaß, dermaßen beliebt waren, daß sie mit besonderem Effect als Vaudevilles von der Bühne herab gesungen werden konnten, so darf man wohl schließen, daß sie schon damals nur noch wenigen Gegenden Deutschlands fremd geblieben waren. Und andrerseits darf man schließen, daß, wenn erst einmal die Komödianten sich ihrer bemächtigt hatten, diese sie auf ihren Wanderungen durch Deutschland auch überall dorthin trugen, wo man sie bisher noch nicht gekannt hatte.

Der Wiener Komiker Joseph Kurz (1717—1784), welcher unter dem Namen Bernardon eine besondere Spielart des wienerischen Hanswurst für sich geschaffen hatte, war sehr ergiebig im Erfinden von lustigen Volksstücken, in denen er die Hauptperson zu spielen pflegte. Von den in einem Theil dieser Komödien und Burlesken

[1] Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 1. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1841. Nr. 5.

gesungenen Liedern, Duetten, Terzetten, Chören und Recitativen legte er eine handschriftliche Sammlung an, welche sich erhalten hat.[1] Unter den Gesängen stammen gegen zwanzig aus der Singenden Muse. Sie sind zum Theil mit jener Willkür verändert, welche man sich dem poetisch-musikalischen Gemeingut gegenüber zu gestatten pflegt, theilweise aber stimmen sie fast genau mit dem Original überein. In der »Bourlesque, genannt Der Sieben Gebrüdere Hanns-Wurst« singt Colombine die ersten beiden Strophen des hübschen, mit einer französischen Melodie versehenen Liedes »Spielt ihr Winde, Spielt gelinde« (Sing. Muse I, 41) ohne jede wesentliche Abweichung von der Urform; das gleiche thut die Jungfer Roserl in der Komödie »Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon, das närrische Studentel« mit der ersten und dritten Strophe des Liedes »Ach! wenn kommt der frohe Tag« (S. M. I, 46); das gleiche endlich Colombine in der Burleske »Die Politische Kammer-Jungfrau« mit dem Liede »Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen« (S. M. I, 12). Juliette in »Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon das närrische Studentel« singt Sperontes' »Edle Freyheit, mein Vergnügen« (I, 22), doch so, daß sie sogleich mit der zweiten Strophe »Zieht nur, zieht am Liebes-Joche« anfängt; dann wird das Original ziemlich gewissenhaft respectirt bis auf den Schluß der letzten Strophe, der schon deshalb eine Umänderung erleiden mußte, weil in der Komödie das Lied einer Sie in den Mund gelegt wurde. Die Umänderungen, welche die Leipziger Lieder in den Wiener Komödien zeigen, sind übrigens durchaus nicht als Verschlechterungen zu bezeichnen. Ein gesunder, volksfrischer Geist hat sie in die Mache genommen, das Steife und Frostige belebt, das Lebendige blühender und farbiger gemacht. Daß von Kurz selbst alle die Änderungen herstammen sollten, ist nicht anzunehmen; wahrscheinlich hatten viele derselben sich schon vorher im Munde des Volkes gebildet. Zu den gelungensten Erfindungen des Sperontes gehört das Lied »Ihr sanfften Winde« (I, 15). Er läßt es den Liebenden singen; in der »Politischen Kammer-Jungfrau« dient es der Colombine zum Ausdruck ihrer Empfindungen. Außer den hierdurch nöthig gewordenen Änderungen hat es aber deren noch andere erfahren, in denen man die umbildende Kraft der

---

[1] »*Teutsche Arien* Welche auf dem Kayserlich-privilegirt Wiennerschen *Theatro* in unterschiedlich producirten *Comödien*, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden«. Auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Eine splendid gefertigte Abschrift in vier Quartbänden besitzt die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar. Ich kenne nur die letztere. Daß Kurz-Bernardon das Original selbst angelegt habe, sagt Erich Schmidt in der Zeitschrift für Deutsches Alterthum und Deutsche Litteratur. Neue Folge. Bd. 13. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1881. S. 238.

Volksphantasie spüren wird. Die links stehende Fassung ist die des Originals.

1. Ihr sanfften Winde, Weht meinem Kinde Die Seuffzer meiner Brust Zum Denckmahl jener Lust Gemächlich zu! Entdeckt der Schönen Mein kläglich Sehnen, Und alles was ich hier Aus Lieb und Treu zu ihr Tagtäglich thu.	1. Ihr sanfften Winde Tragt meinem Kinde Die Seuffzer dieser Brust Zu mein und seiner Lust Gemächlich hin; Sagt, daß mein Leben Nur ihm ergeben, Sagt, daß so nah als weit Ich ihm zu jeder Zeit Gantz eigen bin.
2. Bringt ihrem Hertzen Ein Theil der Schmertzen, Doch nicht zu ihrer Qvaal; Nein: daß sie nur manchmahl An mich gedenckt! Ich will mit Freuden Alleine leiden; Nur daß auch sie dafür Das Hertze nicht von mir Auf andre lenckt.	2. Bringt seinem Hertzen Ein Theil der Schmertzen, Ein Theil von meiner Qual, Damit er auch manchmal An mich gedenkt; Ich will mit Freuden Sein Wegseyn leyden, Nur daß auch er dafür Sein Hertze nicht von mir Auf andre lenkt.
3. Wann denn die Stunden Einmahl verschwunden Die unsern Bund verweilt; So kommt nicht, sondern eilt Auf mich zurück! Denn mein Verlangen Sie zu umfangen, Zehlt so schon Tag für Tag, So jeden Stunden-Schlag Als Augenblick.	3. Wenn dann die Stunden Dereinst verschwunden Da ich ihn meiden soll, So bringt ihn freudenvoll Zu mir zurück. Denn mein Verlangen, Den zu empfangen, Den ich Mann heißen mag, Zehlt jeden Stundenschlag Und Augenblick.

Wenn ich sagte, daß manche Änderungen erfolgt gewesen sein dürften, ehe Kurz die Lieder für seine Zwecke verwendete, so liefert die erste Strophe obenstehenden Liedes hierfür schon einen Beleg. Die Variante der vierten Zeile: »Zu mein und seiner Lust« ist wahrscheinlich bereits in Sachsen entstanden. Mariane von Ziegler aus Leipzig hatte in der letzten Sammlung ihrer Gedichte ein Lied veröffentlicht: »Zu dein und meiner Lust«, welches seiner Zierlichkeit wegen berechtigten Beifall fand.[1] Die Beliebtheit äußerte sich sogar in einer Umdichtung, welche im vorigen Jahrhundert vermittelst Fliegender Blätter in Sachsen verbreitet wurde.[2] Daß der Ziegler

[1] Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede. Göttingen, 1739. S. 173.

[2] »Zu dein und meiner Ruh Schwör ich dir heilig zu, Von unsrer treuen Liebe Weiß die geheimen Triebe Kein Mensch als ich und du.« 11 Strophen. Meusebachsche Sammlung. Y d. 7901. Um 1786 in Sachsen gedruckt.

Lied in jener vierten Zeile der ersten Strophe anklingt, scheint mir unzweifelhaft; daß die Beeinflussung des Gedichts des Sperontes durch das ihrige nicht erst in der Fremde, sondern noch in der gemeinsamen Heimath stattfand, höchst wahrscheinlich.

In derselben »Politischen Kammer-Jungfrau« ist Nr. 56 des ersten Theils der Singenden Muse verwendet und gleichfalls der Colombine in den Mund gelegt. Auch hier jene auffrischenden Abweichungen, die bei dem vorigen Liede zu bemerken waren. Ich begnüge mich, die erste Strophe in doppelter Fassung mitzutheilen. Sperontes dichtet:

Lieben und zweifeln vergrössert die Schmertzen;
Lieben und hoffen vermehret die Lust.
Dieses erwecket beständige Hertzen;
Jenes verändert die treueste Brust.
Glückliches Fügen!
Süsses Vergnügen!
Wo so beliebt geschwind
Flammen mit Flammen vereiniget sind.

Colombine singt:

Gleichheit im Lieben bringt Lachen und Schertzen,
Ungleichheit aber verbittert die Lust,
Jenes erwecket beständige Hertzen,
Dieses verändert die treueste Brust.
Süsses Vergnügen,
Glückliches Fügen,
Wenn sich ein schönes Kind
An was Charmantes und Liebes verbindt.

Die Empfindung, welche das ganze Gedicht durchdringt, ist das Glück und die Lust, nicht die Zweifel und Schmerzen der Liebe. Nur einer solchen Empfindung ist auch die Melodie angemessen. Es ist daher ein Zeichen natürlichen künstlerischen Gefühls, wenn in der Wiener Fassung die Grundempfindung sofort in der ersten Zeile klar und beherrschend hervortritt. Ebenso ist es echt musikalisch empfunden, wenn die Zeilen »Glückliches Fügen« und »Süßes Vergnügen« einfach umgestellt worden sind, so daß nun mit letzterer der betreffende Melodieabschnitt beginnt.

Bei manchen Liedern sind die Umbildungen durchgreifenderer Art. So singt Colombine in der Komödie »Der zur Braut gewordene Kammerdiener« ein zweistrophiges Lied, dessen erste Strophe (»Meine Freyheit ist dahin, Weil ich schon längst gebunden bin«) sich in dem ersten Theile der Singenden Muse als erste Strophe von Nr. 23 findet, allerdings viel weniger frisch und anschaulich im Ausdruck (»Liebste Freyheit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin«). Die zweite Strophe ist aber ganz neu hinzugedichtet, und so trotz der Anlehnung

an Sperontes etwas selbständiges entstanden, das sich auch besser noch mit der Melodie vermählt. Diese Melodie ist ganz ungewöhnlich hübsch; wenn sie, wie wir nunmehr doch annehmen dürfen, in Wien und Oesterreich überhaupt populär wurde, so ist es vielleicht kein Zufall, daß eines der frühesten Lieder Mozarts mit dem Anfange derselben ziemlich genau übereinstimmt.[1] In der »Braut von ohngefähr« wird die erste Strophe des Liedes »Alte Liebe rostet nicht« (I, 3) ziemlich originalgetreu gesungen, als zweite aber die fünfte des Originals benutzt und die dritte setzt ganz frei ein. Was Colombine in der Komödie »Der durch den Korb gefallene Wanckelmuth« als sechste Nummer zu hören giebt, ist die erste Strophe von Nr. 24 des ersten Theils der Singenden Muse (»Angenehmer Bund! Wo man Mund auf Mund« etc.), in mäßiger Veränderung, was den Wortlaut betrifft. Irgendwer muß aber bemerkt haben, daß man die Strophe in zwei gleiche Hälften zerschlagen und demnach mit der ersten Hälfte der Melodie ausreichen könne. So sind aus einer Strophe zwei gemacht worden. Bunter noch ist es in Nr. 5 derselben Komödie hergegangen. Hanswurst singt »Allen Mädeln zu gefallen, Geht mein Treu unmöglich an«; d. i. Nr. 36 aus dem ersten Theil der Singenden Muse (»Allen Schönen zu gefallen Das geht beynah unmöglich an«). Die Derbheit, welche dem Hanswurst zukommt, macht sich schon in der zweiten Strophe mit Behagen geltend. Leipzigisch wohlanständig heißt es bei Sperontes:

Viele finden ihr Vergnügen
Blos an dem euserlichen Schein;
Wenn von innen
Gleich die Sinnen
Mit eitler Dunst geblendet seyn.

Hanswurst dagegen:

Manche frißt an' schönen Gsichtel
Einen Narrn in Folio;
Hat die Stirne
Gleich ein Gehirne
Von Gehäck und Haber-Stroh.

Die dritte Strophe, in welcher etwas über Kunst und Wissenschaft gesagt wird, hat sich Hanswurst gänzlich geschenkt, die vierte und fünfte in eins zusammengezogen, so daß von der vierten die erste, von der fünften die zweite Hälfte benutzt wird. Die letzte Strophe ist dann so ziemlich wieder beibehalten, nur durch einige derbe Trümpfe dem großen Haufen wohlgefälliger gemacht worden.

[1] »Was ich in Gedanken küsse« von J. Chr. Günther. In der Gesammtausgabe von Mozarts Werken (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Serie 7, Nr. 6.

Ganz ähnlicher Weise wird in der mehrfach genannten Komödie »Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon das närrische Studentel« durch Bernardon das Lied »Nimm die Musche Von der Gusche« (I, 52) für den wienerischen Volksgeschmack zugerichtet. Auch hier muß man sagen, daß es der Wiener trotz aller Derbheit mit seiner gemüthvollen Naivetät über den Leipziger davon trägt. Amina in »Hanns-Wurst ein substituirter Bräutigam« beginnt als Nr. 2 das Lied »Mein Kind, ich liebe dich« (I, 71), kommt aber nur bis zur vierten Zeile. Sei es, daß es dem Dichter zu langweilig wurde, die Entlehnung fortzusetzen, oder mag es wegen der Melodie gewesen sein: es folgen plötzlich vier gedankenleere Zeilen voll Liebesbetheurungen, und die Strophe, deren Bau hierdurch ganz verändert wird, ist aus. Die beiden folgenden Strophen haben vollends mit dem Original nichts mehr zu thun. In demselben Stücke singt Amina als Nr. 5 ein Lied, welches nur mit freier Benutzung von I, 4 der Singenden Muse neu gedichtet worden ist; die Melodie mag, ohne Repetition des ersten Theiles, beibehalten, kann aber auch wie bei dem vorigen Beispiele durch eine neue ersetzt worden sein.

Besonders beliebte Melodien haben zuweilen Veranlassung gegeben, neue an das Original vernehmlich anklingende Gedichte zu ihnen zu erfinden. Zu den beliebten Melodien gehörte offenbar »Ihr sanfften Winde«. In der »Haupt-Action betitult: Der goldne Zanck-Apfel oder Der vergötterte Hanns-Wurst« wird zu dieser Melodie zwischen Venus und Hanswurst ein Zwiegesang ausgeführt: erst Venus eine Strophe allein (»Ihr Amouretten, Kommt, weiht die Ketten«), dann Hanswurst desgleichen (»Au weh, wie reisset, Au weh, wie beisset«), dann beide mit gewiß sehr erheiternder Wirkung zusammen. Ein anderes Lied nach derselben Melodie enthält die Komödie »Hanns-Wurst Der seltsame Theater-Meister in der Barbarey« (»Ihr stillen Winde Zeigt meinem Kinde Die Schmertzen Im Hertzen, Die Seufzer der Brust«); ein paar kleine Abwandlungen muß sich hier die Melodie gefallen lassen. Aber auch das berufene »Ihr Schönen höret an« muß in Süddeutschland ein gern gesehener Bekannter gewesen sein. Nach dieser Melodie scheint Hanswurst in der Komödie »Der Spieler« sein Lied »Ihr Grillen weichet hin« gesungen zu haben, allerdings war dazu nöthig die letzten acht Takte der Melodie wegzulassen, was aber ihr Bau auch ganz wohl verträgt. Möglicherweise hat bei Abfassung des Gedichts das wüste Studentenlied I, 60 der Singenden Muse vorgeschwebt. Des Sperontes Lied »Es kürmelt, was da lebt« (I, 74), das früher schon wegen der schlesischen Dialectform erwähnt wurde, muß ebenfalls nach der Melodie »Ihr Schönen höret an« gesungen werden. In der Komödie »Der weibliche Jäger« kommt es vor. Doch ist auch

hier die Structur der Strophe gegen den Schluß hin verändert und damit zugleich eine Abänderung der Melodie bedingt. Den Ausdruck »kürmelt« hat sich der Wiener, dem ungefähren Sinn folgend, einfach in »liebet« umgesetzt. Daß das Lied »Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen« (I, 12) in diesen Wiener Komödien vorkomme, habe ich schon gesagt. Nach der eingänglichen Melodie desselben wird Colombine in dem Stück »Der zur Braut gewordene Kammer-Diener« auch ihr Lied »Falscher! so willst du das Hertze verlassen« gesungen haben.

Ich habe noch nicht alle Gesänge der Kurz-Bernardonschen Volkskomödien berührt, welche mit der Singenden Muse in Zusammenhang stehen. Das Gesagte genügt aber, um die Beliebtheit nachzuweisen, welche sich gewisse Lieder der Singenden Muse in den weitesten Kreisen der damaligen Wiener Bevölkerung erworben haben müssen. Zugleich wird klar geworden sein, daß es sich mit dem gesanglichen Theil der deutschen Volksposse nicht anders verhalten hat, als bei der älteren *Opéra comique* der Franzosen und der Balladen-Oper der Engländer: er bestand aus Volks- oder Favoritgesängen, deren Hauptwirkung eben in ihrer allgemeinen Bekanntheit lag. Indem bald zu einer bekannten Melodie ein neuer Text vorgetragen, gelegentlich aber auch wohl ein bekannter Text mit einer neuen Melodie ausgestattet wurde, waren Möglichkeiten der Abwechslung genug gegeben, ohne doch den Kreis des Allgeläufigen zu verlassen. Ausgeschlossen war dabei nicht, daß für ein Stück auch einzelne neue Compositionen erfunden, oder wohl gar einmal eine ganz neue Musik eigens gemacht wurde. War es doch derselbe Joseph Kurz, welcher Joseph Haydn veranlasste, zu seiner »Opera comique«: »Der neue krumme Teufel« eine vollständige Musik zu setzen.[1] Aber wenn es als etwas merkwürdiges hervorgehoben worden ist, daß außer bei diesem bei keinem andern der Kurz'schen Stücke, soweit sie sich erhalten haben, der Componist namhaft gemacht sei, so hatte das seinen sehr einfachen Grund: er war eben nicht zu nennen, denn die Musik war von überallher zusammengelesen. Daß bei den deutschen Volksstücken so verfahren worden sei, ließ sich vermuthen, ist aber durch die hier mitgetheilten Thatsachen meines Wissens zum ersten Male wirklich nachgewiesen. Übrigens stecken in den Kurz'schen Komödien jedenfalls manche noch viel ältere Vaudevilles, als es die Lieder des Sperontes von 1736 sind. Eines wenigstens kann ich nachweisen. In der Komödie »Colombina der Zwilling« singt Olivette: »Freyen ist kein Pferdekauf! Wer sich erst nicht will bedencken, Wird sich dann

[1] C. F. Pohl, Joseph Haydn. Leipzig, Breitkopf und Härtel. I, 1875. S. 153.

vergeblich kräncken Durch den gantzen Lebens-Lauf, Freyen ist kein Pferdekauf.« (Folgt noch eine zweite Strophe.) Dieses geschmackvolle Machwerk war schon 1720 bekannt und findet sich mit drei Strophen und nebst Melodie in einem handschriftlichen Sammelbande von Arien, welchen ein gewisser Johann Lorenz Hoffmann in diesem Jahre sich anlegte.[1]

VIII.

Zum Schluß soll noch der Versuch gemacht werden, eine bibliographische Frage zu lösen, welche ich im ersten und dritten Capitel zwar gestreift, aber bisher nicht präcisirt habe.

Zur Ostermesse 1746 erschien »Neüe Sammlüng | verschiedener und auserlesener | ODEN, | von denen besten Dichtern itziger Zeit | verfertiget | ünd | zü | beliebter Clavier Übüng ünd Gemüths | Ergötzüng mit eigenen Melodien ver- | sehen ünd heraüsgegeben | in | Leipzig | 1746. [Bildchen in Kupferstich, von Bernigeroth verfertigt] I. Theil. | *Krügner Jun: sculpsit.*« | In Querquart. Der zweite Theil wurde schon zur Michaelismesse desselben Jahres ausgegeben, der dritte Michaelis 1747, der vierte Michaelis 1748, endlich der fünfte und letzte Michaelis 1749.

Der Herausgeber hat sich nicht genannt. In den Vorberichten zum zweiten, dritten und vierten Theil[2] unterzeichnet er sich »Der Sammler«. Dem ersten Theile schickt er folgende Widmung voraus:

> Der schönsten Schäferinnen Zierde
> An jenem Dorf der Ehrlichkeit,
> Dir, Phyllis, hat aus Dankbegierde,
> Zum Denkmahl, dieses Buch geweyht
> L.

Meiner Ansicht nach ist der Herausgeber kein andrer als unser Sperontes. »L.« könnte *Lobendaviensis* bedeuten (Joh. Sigmund Scholze stammte aus Lobendau) und das Widmungsgedicht sich auf eine Gönnerin und Wohlthäterin des bedürftigen Mannes beziehen. Wich-

[1] In meinem Besitz befindlich. Achtstrophig nach einem Fliegenden Blatte ohne Ort und Jahr, und ohne Melodie, auch bei Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Becksche Buchhandlung. 1872. Nr. 64. — Was Erich Schmidt im Goethe-Jahrbuch, Bd. 3, 1882, S. 321 ff. in Betreff der Arien des Kurz-Bernardon vermuthet hat, wird durch Obiges bestätigt; auch die Schlüsse, welche er auf Goethesche Gedichte zieht, erhalten hierdurch einen festen Anknüpfungspunkt.

[2] Der fünfte Theil ist mir bis jetzt unbekannt geblieben. Daß er aber wirklich existirt hat, geht aus dem Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1749 hervor, sowie aus Breitkopfs zu Ostern 1763 ausgegebenem Verzeichniß S. 68. Auch Marpurg, Kritische Briefe I, 161 führt fünf Theile an.

tiger jedoch sind folgende Umstände. Der Titel stimmt zum Theil genau mit dem der Singenden Muse überein, und zwar gerade in der charakteristischen Stelle »zu beliebter Clavier-Übung und Gemüths-Ergötzung«. Der Anfang des Titels dagegen ist offenbar dem der Gräfeschen Oden nachgebildet, also derjenigen Sammlung, welche neben der Singenden Muse damals das größte Aufsehen machte und auch von Sperontes selbst in ihrem Werthe gewürdigt wurde, indem er mehre Stücke aus ihr entnahm. Der Kupferstecher Krügner, welcher Titel und Musikstücke der »Neuen Sammlung« mit anerkennenswerther Sauberkeit hergestellt hat, besorgte auch den Notenstich des vierten Theils der Singenden Muse (1745) und der vierten Auflage des ersten Theils (1747).[1] Die Anordnung von Musik und Dichtung ist in der »Neuen Sammlung« dieselbe wie die in der Singenden Muse: oben das Musikstück für sich, darunter die Dichtung ebenfalls für sich. Bei Gräfe ist jedesmal der Text der ersten Strophe der Musik untergedruckt und dies war auch sonst das übliche. Die »Neue Sammlung« aber sollte zunächst »zu beliebter Clavier-Übung« dienen.

Der Herausgeber bezeichnet sich als Sammler. Forscht man den Dichtungen nach — jeder Theil enthält deren 18 nebst ebensoviel Musikstücken[2] — so stammen sie in den drei ersten Theilen fast alle aus den »Belustigungen des Verstandes und Witzes« und den »Bremer Beiträgen«. Nun läßt sich nachweisen, daß Sperontes wenigstens die erstere dieser beiden Zeitschriften eifrig gelesen und in sich verarbeitet hat. Sein Lied »Mein Wunsch ist niemahls nicht auf Erden« (IV, 46) stimmt zum Theil in den Gedanken, ja in einzelnen Wendungen und Ausdrücken aufs auffälligste überein mit dem, G. E. unterzeichneten Gedicht »Der kleine Wunsch« (Belustigungen, Band VIII. S. 195ff. 1745 im Märzmonat). Pitschel in seinen »Coffeegedanken« (Bel. I, S. 243, gedichtet 1739) sagt: »Die schwarze Stunde schlägt, drum, Köchinn, säume nicht«. Sperontes hat sich den Ausdruck gemerkt und singt (II, 47): »Liebste Schwestern, kommt herbey! Itzo schlägt die schwarze Stunde«. Von einem Liede »Die Liebe« (Bel. V, S. 315; 1743) hat Sperontes wenigstens den Anfang genau nachgebildet, zeigt sich aber auch durch das Ganze merklich

[1] S. daselbst die Notiz unter Nr. 17.

[2] Bezüglich des fünften Theils muß ich mich hier auf Marpurgs Angabe verlassen. Derselbe Mann behauptet, der vierte Theil enthalte nur 16 Stücke, weil er nicht die Compositionen und Gedichte selbst gezählt, sondern nur das Register angesehen hat, in welchem die letzte Nummer aus 18 in 16 verdruckt ist (Reihenfolge der vier letzten Nummern: 15, 16, 17, 16). Ein Beispiel, mit welcher Flüchtigkeit Marpurg seine Recensionen der Odensammlungen hinwarf.

beeinflußt (I[4], 74). Und zu der Geschmacklosigkeit, den Schnupftabak zu besingen (II, 24), scheint den Sperontes auch nur ein Mitarbeiter der »Belustigungen« (I, S. 450. 1741) verleitet zu haben. Alle hier angeführten Lieder der »Belustigungen« sind auch in die »Neue Sammlung« aufgenommen worden.[1]

Entscheidend scheint mir folgendes zu sein. Der vierte Theil der Singenden Muse erschien 1745, der erste Theil der »Neuen Sammlung«, welche nicht nur in ihrem Titel, sondern auch im Inhalt die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der Singenden Muse und der Gräfeschen Oden vereinigen sollte, Ostern 1746. Er scheint viele Käufer gefunden zu haben; dadurch wird der Herausgeber angespornt sein, weitere Theile rasch folgen zu lassen. Nicht nur, daß zu Michaelis 1746 schon der zweite Theil herauskam, es waren zu derselben Zeit sogar vom dritten Theil wenigstens die ersten zwölf Musikstücke gestochen. Dies ergiebt sich aus dem Umstande, daß durch ein Versehen oberhalb der zwölf ersten Dichtungen des zweiten Theils die Musikstücke des dritten Theils gedruckt worden sind. Als man dann das Versehen bemerkte, wurden die richtigen Musikstücke, auf besondere Blättchen abgezogen, nachträglich übergeklebt. Man war also schon Michaelis 1746 gerüstet, den dritten Theil spätestens Ostern 1747 erscheinen zu lassen. Aber er erschien erst ein halbes Jahr später; »eine unumgänglich nothwendige Verrichtung«, so meldet der Herausgeber, »war es, die mich hinderte ... den dritten Theil ... an vergangener Ostermesse zu liefern.« Das Hinderniß kann nicht darin bestanden haben, daß der dritte Theil nicht rechtzeitig fertig gewesen wäre; er ist unzweifelhaft schon viel früher vollständig fertig gewesen und man könnte seinen unvollendeten Zustand auch keine »Verrichtung« nennen. Es muß ein anderes Unternehmen des Herausgebers gewesen sein, welches sich der Publication des Theils entgegen stellte. Nun wolle man sich erinnern, daß zu Ostern 1747 der erste Theil der Singenden Muse in gänzlich umgearbeiteter und vermehrter vierter Auflage erschien. Das Buch war vergriffen, wurde noch immer viel begehrt, es schien also eine vortheilhafte Speculation, es möglichst bald von neuem ausgehen zu lassen. Dann aber durfte ihm nicht durch eine andere gleichzeitige Publication ähnlicher Gattung der Weg versperrt werden. Um jedoch auch zu verhüten, daß die vierte Auflage der Singenden Muse dem Unternehmen der »Neuen Sammlung« Abbruch thue, ließ Sperontes auf die letzte Seite jenes, im ersten Capitel schon mitgetheilte »*Avertissement*« setzen: »Denen *respective* Liebhabern dieses dienet

[1] I, 3; II, 7; II, 9; III, 9.

hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen keine fernere mehr zu erwarten seyn wird«. Ich glaube der allgemeinen Zustimmung gewiß zu sein, wenn ich behaupte, daß es keinem vernünftigen Autor einfallen wird, das Publicum in dieser Form über seine zukünftigen negativen Absichten zu belehren, wenn er dabei nicht einen ganz festen positiven Zweck verfolgt. Hier aber war der Zweck, den Liebhabern der Liedmusik zu sagen, daß sie ihr Geld nicht etwa für einen fünften oder sechsten Theil der Singenden Muse aufsparen möchten. Diese Muse habe ausgesungen. Wer daher nach Neuem verlange, möge von nun an unbesorgt sein Interesse der schon begonnenen anderen Unternehmung zuwenden, der »Neuen Sammlung«, von welcher denn auch ein Halbjahr später schon wieder ein neuer Theil erschien.

Ist man über diese Sache im Reinen, dann wird man auch beobachten dürfen, in wie manchen Zügen die Musik der »Neuen Sammlung« übereinstimmt mit den Musikstücken des vierten Theils der Singenden Muse und den neu hinzugefügten der vierten Auflage des ersten Theils. Diese Musikstücke haben eine von derjenigen der älteren Theile wesentlich verschiedene, unter sich aber ähnliche Haltung. Es soll damit nicht behauptet werden, sie seien von ein und derselben Person componirt, nur die Redaction scheint in einer Hand gelegen zu haben, und diese Hand eine weit kunstgeübtere gewesen zu sein, als diejenigen waren, welche in den älteren Theilen ihr Wesen und Unwesen trieben. Und ebenso fallen in den Musikstücken der »Neuen Sammlung« die reicheren, manchmal rasch figurirenden Bässe auf, die Vorliebe für Bass-Imitationen, das gänzliche Fehlen des Generalbasses, der häufig vorkommende mehr als zweistimmige Satz, die auffällige Bevorzugung des Dreiachtel-Taktes. Die Frage drängt sich auf, ob und in wie weit sich Sperontes selber an der Redaction der von ihm gesammelten Musikstücke betheiligt hat. Denkbar wäre wohl, daß er aus einem ungeschickten Dilettanten sich allmählich doch so weit empor gearbeitet hätte, um kleine Musikstücke fehlerlos und mit Geschmack zu setzen, gelegentlich wohl gar selbst zu erfinden. Eben so möglich freilich ist es auch, daß er später nur bessere Berather und Helfer gefunden, und selber an den musikalischen Theil seiner Unternehmungen niemals die Hand gelegt hat.

Woher die Musik der »Neuen Sammlung« stammt, wird auf dem Titel nicht gesagt. Der Ausdruck »mit eigenen Melodien versehen« braucht nicht zu bedeuten, es seien die Melodien alle zu den Gedichten eigens neu componirt worden. Er kann auch nur sagen

sollen, es befinde sich in dieser Sammlung neben jedem Gedichte eine zu demselben gehörige Melodie. So viel ist sicher: ein sehr großer Theil besteht aus ursprünglichen Clavierstücken, und alle ohne Ausnahme können in der vorliegenden Form als selbständige Clavierstücke gespielt werden. In dieser Beziehung ist also das in der Singenden Muse herrschende Princip auch hier gewahrt worden. Die Gräfesche Sammlung hat nur insofern zum Vorbilde gedient, als nicht mehr sämmtliche Gedichte von einer und derselben Person verfaßt sind, sondern der Sammler von den angesehensten Dichtern der Zeit das vermeintlich Beste zusammengetragen hat. Daß mit manchen Melodien der Text nur äußerlich und nicht ohne Gewaltsamkeit verkoppelt sei, daß die Stücke verschiedenartig an Werth seien und nicht einerlei Verfasser zu haben scheinen, will auch Marpurg bemerkt haben, der übrigens diese Sammlung etwas wohlwollender beurtheilt als die Singende Muse.[1] Meine Absicht ist es indessen nicht, in eine Untersuchung des Inhalts der Sammlung hier noch einzutreten. Sie verdient eine solche wohl, denn sie gehört zu den bedeutendsten der vierziger Jahre. An dieser Stelle aber sollte sie nur insofern berücksichtigt werden, als sie mit der Singenden Muse im Zusammenhang zu stehen scheint und somit das Bild der poetisch-musikalischen Thätigkeit des Sperontes zu vervollständigen geeignet ist.

---

[1] Kritische Briefe I, S. 161.

Liederverzeichnifz.

(Aus der Singenden Muse selbst sind hier nur diejenigen Lieder angeführt, welche in der vorangehenden Abhandlung besondere Erwähnung gefunden haben.)

Referate und Kritiken.

Tonpsychologie von Dr. Carl Stumpf, Professor der Philosophie an der deutschen Universität zu Prag,[1] Band. I. Leipzig. Verlag von S. Hirzel. 1883. XVI und 427 Seiten 8.

Es darf wohl als gute Vorbedeutung gelten, wenn eine Zeitschrift, die sich die Aufgabe gestellt hat, der Gesammtheit der musikwissenschaftlichen Interessen dienstbar zu sein, das ihr obliegende Geschäft kritischer Berichterstattung durch die Anzeige eines Buches inauguriren kann, das in besonderer Weise Anspruch darauf zu haben scheint, in den Mittelpunkt jenes großen Interessenkreises zu treten und dies sowohl dem Gegenstande nach, dessen wissenschaftliche Durcharbeitung es sich zum Ziele setzt, als der Art und Weise nach, in welcher der Verfasser diesem Ziele zustrebt.

Was die Mannigfaltigkeit der Objecte, welche die Musikwissenschaft in ihr Gebiet einzubeziehen berechtigt ist, zu einem Ganzen verbindet, ist ihre Zugehörigkeit zum Reiche der Töne, welche in den verschiedenartigsten Beziehungen zu Tage tritt. Töne aber sind nicht Geschehnisse der sogenannten äußeren Welt. Zwar meint man leicht von einer Saite, sie gebe einen schrillen oder schnarrenden Ton von sich; auch einem Instrumente, selbst dessen Spieler mag man schönen, schwachen Ton nachsagen und dergl.: indess wird hier weit leichter als auf manchem analogen Gebiete auch dem an exacteres Denken wenig Gewöhnten der übertragene Charakter solcher Ausdrucksweise klar; er kann nicht verkennen, wie Schwingungen eines tönenden Gegenstandes als ein Grundverschiedenes dem Tone gegenüberstehen, den sie zwar hervorrufen, doch nur im Hörenden, dessen eigenster unveräußerlicher Besitz er bleibt. Mögen darum Töne dem praktischen Leben wie mancher Wissenschaft als Zeichen äußerer Vorgänge dienen, sie bleiben gleichwohl Bethätigungen des inneren psychischen Lebens; es ist aber gerade der musikwissenschaftlichen Betrachtung eigen, sich für Töne nicht ihrer äußeren Erreger wegen, sondern für die letzteren der Töne und ihrer Wirkung wegen zu interessiren. In so fern sie dies thut, wandelt sie Wege, die zu ebnen unter die Aufgaben jener Wissenschaft gehört, welche ihren herkömmlichen, doch manchen Missdeutungen ausgesetzten Namen »Psychologie« heute jeder grundlos vorweggenommenen Theorie durch die Definition: »Wissenschaft von den psychischen Erscheinungen« zu entziehen sucht. In der That ist es psychologische Erkenntnis gewesen, was, gleichviel, wie wenig entwickelt, gleichviel, unter welchem Namen,

[1] Derzeit an der Universität Halle. Anm. d. Red.

stets die Grundlage der Musikwissenschaft abgegeben hat — aber natürlich nur ein Abschnitt der Psychologie, oder richtiger ein Aus- oder »Durchschnitt«, zu dessen besonderer Bearbeitung sich dem psychologischen Forscher von Beruf so wenig Anlass zu bieten schien, dass vielmehr manch äußeres Hindernis solchem Vorhaben in den Weg trat. So ist hier viel Arbeit ungethan geblieben, und die Psychologie wird es Karl Stumpf nicht geringen Dank wissen, dass er in seiner neuesten Publication eine Monographie bietet, welche, indem sie gerade die den Unkundigen verwirrenden »merkwürdigen Differenzen musikalischer und unmusikalischer Naturen, gerade diese Mannigfaltigkeit der Tonphänomene und Fülle der Kunstgeheimnisse, diese vielen historischen Wandlungen der Tonsysteme und der Tongefühle« zu Stützpunkten psychologischer Untersuchung macht, der Wissenschaft ein Gebiet erschließt, zu dessen Aufhellung »sämmtliche Hilfsmittel der psychologischen Forschung, Selbstbeobachtung und fremde Angaben, statistische Sammlung von Urtheilsreihen, physiologischen Thatsachen und Hypothesen, Vergleichung der Völker und Zeiten, Biographisches u. s. w.« wie vielleicht nirgends sonst in gleicher Vereinigung, herangezogen werden können (Vorwort S. VI). Wem aber vollends eine wirklich wissenschaftliche Erfassung der dem Musikgebiete angehörigen Erscheinungen am Herzen liegt, der wird sich Glück wünschen dürfen, dass ein Forscher, der die weder leichte noch verbreitete Technik psychologischer Arbeit mit der erforderlichen musikalischen Bildung verbindet, sich der Mühe unterzogen hat, durch exacte Untersuchung der Grundphänomene ein Fundament zu schaffen, ohne welches eine sogleich den dankbareren Problemen complicirter Natur zugewandte Betrachtung endlich doch nur zu scheinbaren Erfolgen gelangen kann.

Über Stumpf's »Tonpsychologie« an dieser Stelle zu berichten, ist nicht ohne eigenthümliche Schwierigkeit. Wer einer Wissenschaft angehört, redet deren Sprache; und selbst beim redlichsten Willen, sich aller Eigenheiten dieser Sprache zu enthalten, mag es kaum je gelingen, dem ferner Stehenden gegenüber alle Fremdartigkeit abzustreifen; hat man sich vollends die Aufgabe gestellt, auf möglichst engem Raume möglichst viel dieser Wissenschaft Zugehöriges zusammen zu drängen, so wird das Streben nach »Gemeinverständlichkeit« von vornherein so gut wie aussichtslos sein. Indess ist der Kreis der musikwissenschaftlichen Interessen ein so weiter, dass ein Organ, das ihnen in ihrem ganzen Umfange und in wirklich wissenschaftlicher Weise Rechnung zu tragen gedenkt, immerhin auch etwas von jener Sprachenverwirrung wird auf sich nehmen müssen, die jedem internationalen Verkehr anhaftet, in welchem aber Jedermann schon deshalb Toleranz übt, weil er den Zeitpunkt voraussieht, wo er auf ähnliche Toleranz angewiesen sein wird. So erhofft sich denn auch Schreiber dieser Zeilen die Nachsicht des nicht psychologischen Lesers, wenn diesen Manches in den folgenden Mittheilungen etwas fremdartig anmuthen sollte, speciell seitens des musikalischen Lesers mag solche Nachsicht hier in besonderem Maße zu beanspruchen sein, sofern der zur Zeit allein vorliegende erste Band des Stumpf'schen Werkes auf die »eigentlich musikalischen Probleme« noch gar nicht eingeht, sich vielmehr nur als »Vorläufer« zur musikalischen Psychologie einführt (Vorwort S. VI). Übrigens wird Referent sich nach Thunlichkeit enthalten, interne Angelegenheiten der Psychologie hier zur Sprache zu bringen, — den wenigen Bemerkungen aber, auf die er doch nicht gern verzichten möchte, ein bescheidenes Plätzchen »abseits vom Wege«, d. h. in einigen von den Noten, anweisen.

Eine äußerlich abgesonderte Untersuchung der Tonvorstellungen wird vom Verfasser nicht geboten; er handelt sogleich von den Tonurtheilen, ohne jedoch

diese Materie im ersten Bande zum Abschlusse zu bringen. Den Weg zu deren Bearbeitung bahnen sehr beachtenswerthe allgemein-psychologische Untersuchungen, die sich unter dem Titel »Sinnesurtheile im Allgemeinen« im ersten Abschnitte dargelegt finden. Unter Sinnesurtheil wird »ein auf sinnliche Erscheinungen bezügliches und durch sie hervorgerufenes Urtheil« verstanden; der Autor hat dabei zunächst Empfindung als Gegenstand der Beurtheilung im Auge, ohne Phantasievorstellung darum principiell auszuschließen (S. 3).

Nach kritischer Würdigung der gegenwärtig ebenso beliebten als vieldeutigen Relativitätslehre (§. 1, S. 7 ff.), in welcher »fünf gegenseitig unabhängige Behauptungen zusammen geworfen« erscheinen, deren keine uneingeschränkt richtig ist (S. 8), untersucht Verfasser in §. 2 die Zuverlässigkeit der Sinnesurtheile, d. h. das Maß von Vertrauen, welches andere auf die Aussage eines Urtheilenden zu setzen berechtigt sind, hinsichtlich ihrer Wahrheit oder Genauigkeit (S. 22). Handelt es sich um Sinnesurtheile, welche Empfindungen nicht für sich, sondern als Zeichen äußerer Reize zum Gegenstande haben, so heißt deren Zuverlässigkeit eine objective; auch unter Zuverlässigkeit ohne Beisatz wird objective verstanden (S. 23).[1] Je nachdem man Urtheile vor sich hat, die vorgängig sowohl wahr als falsch sein können (Klasse I. Beisp. Antwort auf die Frage: welcher von zwei als verschieden erkannten Tönen ist der höhere? Wie viel Finger berühren deine Wange?) oder solche, wo von vorn herein nur Eine dieser Möglichkeiten besteht (Klasse II., Beisp. Behauptung der Gleichheit, wo stetige Veränderung möglich, kann nur falsch, Behauptung der Verschiedenheit nur wahr sein, ebenso bezüglich Reinheit oder Unreinheit von Intervallen) (S. 24 f.), fällt objective Zuverlässigkeit zusammen mit dem Grade der Wahrscheinlichkeit, bestimmt durch richtige und falsche Fälle einer Versuchsreihe, oder dem der Genauigkeit, d. h. Annäherung an die Wahrheit, bestimmt durch die eben merkliche oder unmerkliche Ungleichheit oder Unreinheit (S. 26 f.), — wenn man von Urtheilen der Klasse II nur die streng genommen falschen heranzieht. Bei Vergleichungen kann objective Zuverlässigkeit überdies als absolute oder relative ausgedrückt werden, je nachdem auf Differenz oder Quotient der zwei in Betracht kommenden Reize bezogen (S. 27). In allen Fällen ist objective Zuverlässigkeit durch zwei Factoren bedingt: a) Empfindlichkeit und zwar α. Umfangsempfindlichkeit, »Umfang des Empfindungsgebietes in Bezug auf das Reizgebiet«, β. Unterschieds-Empfindlichkeit, »die Feinheit, mit welcher die Unterschiede der Empfindungen denen der Reize entsprechen« (S. 27 ff.), — b) subjective Zuverlässigkeit, d. h. Zuverlässigkeit bezüglich »der richtigen Auffassung der Empfindungen als solcher«, also ohne Rücksicht auf äußere Objecte (S. 31 ff.). Wie wenig man berechtigt ist, dem Urtheile in dieser Richtung unbedingt zu vertrauen, thut Verfasser, abgesehen von der Berufung auf bekannte Täuschungen beim Schätzen gegebener Empfindungsinhalte, besonders schlagend durch eine einfache Erwägung dar. »Wäre«, bemerkt er S. 33, »wo wir bei höchster Aufmerksamkeit keinen Unterschied mehr finden, auch allemal keiner in den Empfindungen vorhanden, so ergäbe sich, dass jeder Sinn überhaupt nur Eine Empfindung hätte. Es seien a, b, c . . . . z die sämmtlichen Tonempfindungen, welche bei einer allmählichen Erhöhung der Schwingungszahl des Tonreizes von der unteren bis zur oberen Hörgrenze auch von den geübtesten und aufmerksamsten Beobachtern eben nicht mehr als verschieden (a nicht von b, b nicht von c, c nicht von d u. s. w.)

[1] Mit Rücksicht auf die besonderen Untersuchungen, denen der erste Abschnitt vorarbeiten soll, mag dieser Vorgang gerechtfertigt sein; für das allgemein-psychologische Interesse wäre es wohl natürlicher gewesen, von subjectiver Zuverlässigkeit und deren in der Evidenz gegebenen Grundlage auszugehen.

erkannt werden: so wäre unter obiger Voraussetzung zwischen all diesen Tonempfindungen wirklich kein Unterschied, es wären sämmtliche Töne vom tiefsten bis zum höchsten in der Empfindung einander gleich, es gäbe nur Einen. Und weiter, da jene Beobachter factisch a von c unterscheiden, so wäre a = b, b = c und doch a nicht = c.« Analog zur Empfindungsschwelle kann man daher auch von einer Urtheilsschwelle sprechen (S. 34), welche zwingt, neben unbemerkten Unterschieden der Empfindungen auch unbemerkte, ja überhaupt unbemerkbare Empfindungen anzuerkennen, wie solche auch empirisch constatirt scheinen (S. 34 f.). Auch subjective Zuverlässigkeit zerfällt wie Empfindlichkeit in mehrere Factoren, die noch genauerer Definition bedürfen; sie sind psychisch in Natur und Wirksamkeit (S. 36 ff.), indess Empfindlichkeit als Funktion physischer Bedingungen erweislich ist. — Als fundamental wichtig erhellt daraus die Möglichkeit »augenblicklich in uns vorhandene Sinneserscheinungen je nach den sonstigen Bewusstseinszuständen wahr und falsch zu beurtheilen, somit auch einen und denselben Empfindungsunterschied als solchen bald zu erkennen, bald nicht.« (S. 40).[1] — Objectiv falsche Sinnesurtheile können demnach aus zweierlei Täuschung resultiren: entweder wir hören falsch, oder interpretiren das Gehörte falsch; oder natürlich beides (S. 38). — Von Messung (zahlenmäßiger Bestimmung) der Zuverlässigkeit handelt § 3 (S. 43 ff.). Messung der objectiven Zuverlässigkeit bildet hier den natürlichen Ausgangspunkt (S. 43). Subjective Zuverlässigkeit, diesen Complex veränderlicher Factoren, als Ganzes zu messen, hätte keinen Sinn; man muss hier eben den einzelnen Factor messen, oder, so lange dies nicht angeht, wenigstens schätzen (S. 46). Messung der Empfindlichkeit bildet ein Restproblem; und sofern die Psychophysik hierin ihre Hauptaufgabe sieht, tritt sie ihrem ganzen Inhalte nach als ein Kapitel, und zwar, was den Lauf der Forschung betrifft, als das letzte, in eine messende Urtheilslehre ein.« (S. 53 f.). Verfasser bietet hier, der Hauptsache nach zum ersten Male, eine psychologisch exacte Interpretation der psychophysischen Untersuchungsmethoden; es erweist sich dabei als empfehlenswerth, speciell Versuche über Unterschieds-Empfindlichkeit im Gegensatz zum Vorgange Fechner's nach den dabei angewendeten Urtheilen zu gruppiren, die entweder zu Klasse I oder II gehören, entweder Empfindungen oder die von diesen psychologisch wesentlich verschiedenen Empfindungsdistanzen betreffen, — Combination ergiebt vier Fälle (S. 64 f.). — Einige zunächst die subjective Zuverlässigkeit bestimmende Momente werden im § 4 noch besonders betrachtet: vor allem die theoretischer Bearbeitung von den Gehörsurtheilen aus besonders zugängliche Aufmerksamkeit (S. 67 ff.) nach ihrem Wesen (»Aufmerksamkeit ist identisch mit Interesse, und Interesse ist ein Gefühl« S. 68), ihren Ursachen und Wirkungen, — ferner die Übung im Urtheilen (S. 75 ff.), deren Componenten: Übung der Vorstellungsfähigkeit (des Gedächtnisses) und Übung der Aufmerksamkeit, der Gang der Übung, der sich schon nach Fechner durch eine erst langsam, dann schneller, zuletzt wieder langsam steigende Curve darstellen lässt, sowie die Mitübung, — endlich kurz der »Antagonist der Übung, die Ermüdung« (S. 85 f.).

Den unmittelbaren Sinnesurtheilen, welche »durch die augenblicklich zu beurtheilenden Empfindungsinhalte selbst bestimmt« werden, stehen mittelbare Sinnes-

---

[1] Man darf bedauern, dass Verfasser die große erkenntnistheoretische Bedeutung, die diesen Ausführungen zukommen dürfte, nicht beleuchtet, namentlich, daß er ihre Consequenzen in Betreff der Evidenz der inneren Wahrnehmung nicht gezogen hat. Auch die Relationslehre dürfte aus ihnen Gewinn ziehen, den auszuweisen Referent an anderem Orte Gelegenheit zu finden hofft.

urtheile (§ 5 S. 87 ff.) zur Seite, welche auf Erfahrung von constanter Coexistenz heterogener Bewusstseins-Momente mit den zu beurtheilenden Inhalten gegründet sind, wie z. B. wenn die Entfernung zweier Töne nicht nach dem reinen Toneindruck, sondern nach den beim Singen entstehenden Muskelempfindungen beurtheilt wird. Als solche »mittelbare Kriterien« dienen Empfindungen anderer Sinne, andere Empfindungsmomente desselben Sinnes und Gefühle. Urtheile dieser Art können auf Schlüssen beruhen, doch auch auf Reproduction; sie sind vielfach, doch nicht immer, zuverlässiger als unmittelbare Sinnesurtheile; speciell die Regelmäßigkeit der Coexistenz hängt von ihrem Ursprunge ab, je nachdem auf objectiven Zusammenhang, organische Reflexeinrichtung, individuelle Angewöhnung, oder endlich auf psychische Causalität gegründet. — Verschieden davon sind die übertragenen Urtheile (S. 94 f.), »in welchen einer gegenwärtigen Sinneserscheinung ein Prädikat zuerkannt wird, welches ihr unter anderen Umständen zukommen würde« (eine bloße Übertragung in diesem Sinne wäre z. B. nach manchen Theoretikern die Verwandtschaft aufeinander folgender Töne, sofern nur bei gleichzeitigen die Verwandtschaft direkt wahrnehmbar sein soll). Ihnen stehen die früher betrachteten Urtheile als direkte, unmittelbare oder mittelbare, gegenüber; mit letzteren haben sie gemein, Erfahrungsurtheile zu sein.[1] Die Untersuchung, welche Urtheile unmittelbare oder mittelbare, direkte oder übertragene sind, gehört zu den wichtigsten und schwierigsten der Sinnespsychologie (S. 95).

Verhältnisse zwischen (Sinnes-) Inhalten werden im § 6 abgehandelt (S. 96 ff.); Verfasser macht ohne Anspruch auf Vollständigkeit deren vier namhaft: Mehrheit, Steigerung, Ähnlichkeit, Verschmelzung. Sie sind den Empfindungen immanent, nicht erst durch das Urtheil hineingelegt, doch kaum definirbar. Auch zwischen Verhältnissen können Verhältnisse (höherer Ordnung) bestehen; in jedem Falle muss, was als Mehrheit, ähnlich u. s. w. beurtheilt wird, gleichzeitig im Bewusstsein gegeben sein, was indess nicht besagt, dass zwischen Vergleichung gleichzeitiger und aufeinander folgender Empfindungen kein Unterschied sei. — Bemerken einer Mehrheit nennt Verfasser Analyse, Bemerken eines der übrigen Verhältnisse Beziehen oder Vergleichen. Analyse (S. 106 ff.) findet bei successiven, insbesondere aber gleichzeitigen Empfindungsmomenten statt, von denen stets viele ungeschieden im Bewusstsein sind; jede Analyse geht mit Unterscheidung des Analysirten, d. h. Bemerken seiner Ungleichheit zusammen. — Von den Vergleichungsfällen ergiebt sich der der Steigerung oder des Gradverhältnisses (S. 109 ff.) am klarsten an ungleichen Intensitäten, doch auch bei Ähnlichkeiten und Verschmelzungen (erkannt durch Urtheile zweiter Ordnung); ob auch andere Comparative Steigerung bedeuten,

[1] Den, wie es scheint, leicht verkennbaren Gegensatz zwischen mittelbar und übertragen hat Referent sich in folgender Weise geläufig zu machen versucht: Vor allem handelt es sich wohl auch hier nur um Beurtheilung von Sinnesinhalten, nicht etwa von Dingen. In mittelbaren Urtheilen wird nun dem betreffenden Inhalte ein Prädicat zuerkannt, das ihm jetzt zukommt; das Urtheil gründet sich aber nicht blos auf den zu beurtheilenden Inhalt, sondern zunächst auf einen anderen, möglicher Weise erst willkürlich hervorgebrachten, dessen Coexistenz mit dem Prädicate erfahrungsmäßig feststeht. In übertragenen Urtheilen dagegen wird dem fraglichen Inhalte etwas zugesprochen, was ihm jetzt nicht zukommt (eben nur unter Bedingungen zukommen würde), ein weiteres Sinnesdatum muss hier nicht zugezogen werden; was die Erfahrung hier verbürgt, ist der Connex zwischen dem gegenwärtigen Inhalte und dessen Prädicat. — Nur des Verfassers Beispiel vom seitwärts gesehenen Tische, den ich als rund beurtheile, will hierzu nicht recht stimmen: dem Oval, das ich thatsächlich sehe, sage ich doch nicht die Kreisform nach, sondern dem Tische; dieser aber ist kein Sinnesinhalt und die Kreisform kommt seiner Platte, wenn überhaupt, so jetzt schon zu.

ist fraglich. — Ähnlichkeit (S. 111 ff.) erscheint meist sogleich graduell beurtheilt, natürlich setzen aber Steigerungen der Ähnlichkeit ähnliche Empfindungen voraus. Extreme Ähnlichkeit sinnlicher Erscheinungen ist Gleichheit, deren Nichtvorhandensein Verschiedenheit. Gegenüber der verbreiteten Annahme, Ähnlichkeit sei partielle Gleichheit, partielle Verschiedenheit, wird auf den mehrfachen Sinn hingewiesen, in dem man von Ähnlichkeit spricht: a) Ähnlichkeit des Zusammengesetzten, für welche die fragliche Definition zutrifft; sie ist entweder Ähnlichkeit durch gleiche Verhältnisse (Analogie) oder Ähnlichkeit durch gleiche Theile; sie wird um so weniger deutlich, je deutlicher das Gleiche darin wahrgenommen wird; b) Ähnlichkeit des Einfachen, überall gegeben, wo eine Summe von Empfindungsinhalten als Reihe aufgefasst wird;[1] sie ist Voraussetzung für Ähnlichkeit des Zusammengesetzten, da der Wahrnehmung der Letzteren die Wahrnehmung von Gleichheit, d. h. höchster Ähnlichkeit, wesentlich ist. — Von Verschmelzung soll in Abschnitt III und IV die Rede sein. — Der reciproke Werth des Ähnlichkeitsgrades zweier Empfindungen oder kürzer, der Grad ihrer Unähnlichkeit heißt Distanz (S. 122). Sie wird in der Regel relativ verstanden; jedes Distanzurtheil ist daher Distanzvergleichung.[2] Diese wird in § 7 (S. 122 ff.) untersucht. Die nahe liegende Möglichkeit, von zwei Distanzen eine direkt als größer zu erkennen, läßt erwarten, dass gegebene Distanzen auch mit einiger Genauigkeit als gleich zu beurtheilen sind; die Erwartung findet sich experimentell bestätigt. Die zwischenliegenden Empfindungen oder den Übergang in der Phantasie vorzustellen, ist jedoch zur Schätzung von Distanzen nicht erforderlich. Als allgemeinste Bedingungen der objectiven Zuverlässigkeit von Distanzurtheilen kommen in Betracht objective Differenz, absolute Größe der verglichenen Distanzen (am günstigsten eine gewisse mittlere Größe, die, weil am häufigsten, der Übung am meisten Spielraum gewährt) endlich, ob den beiden Empfindungspaaren eine Empfindung gemeinsam ist oder nicht. — Den Distanzurtheilen stellt Verfasser (S. 131 ff.) als besondere Klasse Urtheile über das Verhältnis zweier Vorstellungen gegenüber, welche »zu dem Material der beiden Vorstellungen einen Standpunkt voraussetzen,« der aber selbst nicht wieder eine Vorstellung ist; so, wenn ich von zwei erinnerten Eindrücken einen als früher beurtheile, wo ich von einem Zeitstandpunkte, dem Jetzt aus, rückwärts blicke; analog bei Raumurtheilen (nah und fern, rechts und links). Durch willkürliche Fixirung eines Raum- oder Zeitpunktes kann man hier wohl stets zu Distanzurtheilen gelangen, muss aber nicht.[3]

---

[1] So auch bei Klängen, deren größere oder geringere Ähnlichkeit, wie Verfasser gegen H. Riemann und Hostinsky durchführt, nicht nothwendig als eine größere oder geringere Anzahl von gleichen Bestandtheilen innerhalb derselben definirt werden muss, da auch zwischen gänzlich einfachen Klängen (Tönen im engeren Sinn) eine abgestufte Ähnlichkeit stattfinden kann.

[2] Dies trifft wohl die Intention des Verfassers, der sie an dieser Stelle ausnahmsweise nicht ganz klar formulirt zu haben scheint.

[3] Die Ausführungen der §§ 6 und 7 behandeln einen Gegenstand, dem Referent eine kurz vor dem Erscheinen der Tonpsychologie veröffentlichte Untersuchung gewidmet hat, auf welche der Verfasser des vorliegenden Buches nur noch durch eine nachträgliche Notiz Rücksicht nehmen konnte. Natürlich ist hier nicht der Ort, die dabei zu Tage getretenen Differenzen zum Austrag zu bringen; Referent muss sich begnügen, hier ganz im Allgemeinen zu constatiren, dass er aus den oben überblickten Ausführungen mehrfache Berichtigung seiner Ansichten, aus dem ganzen Buche aber außerordentlich viel Anregung bezüglich der wichtigsten Fragen der Relationstheorie geschöpft hat, deren möglichst sorgfältige Verarbeitung er sich zur Aufgabe machen wird, sobald er durch den Abschluss ihn gegenwärtig in Anspruch nehmender Arbeiten in den Stand gesetzt ist, an die erneute Unter-

Sich nun seinem speciellen Arbeitsgebiete zuwendend, behandelt der Autor zunächst im zweiten Abschnitte die Beurtheilung aufeinanderfolgender Töne, welche der Untersuchung vor Allem zwei Momente darbieten, Qualität (Verfasser versteht darunter conform dem psychologischen Sprachgebrauche Tonhöhe, S. 135 f.) und Intensität. Die Tonurtheile aber, gleichviel ob Höhe oder Stärke betreffend, verlangen Feststellung des wesentlichen Thatbestandes (vor Allem mit Rücksicht auf Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit), der Bedingungen ihrer Zuverlässigkeit, endlich der individuellen Verschiedenheiten, die bei ihnen, theilweise in ganz unerwartetem Maße, zur Geltung kommen. Dagegen scheinen sich manche der hier herangezogenen Fragen, wie die nach Unendlichkeit und Stetigkeit (auf qualitativem Gebiete auch die nach der Raumsymbolik s. u.) einer Subsumtion unter die Lehre vom Tonurtheil doch nicht völlig ungezwungen zu fügen.[1]

Erste und eingehendste Betrachtung (in 7 von 8 §§) findet in diesem Abschnitte jene »Eigenthümlichkeit, durch welche ein Ton gerade dieser und kein anderer ist«, die Qualität (S. 135), und zwar zunächst in § 8 (S. 133 ff.) deren unimttelbare Beurtheilung. Töne sind im Bewusstsein als Summe absoluter Qualitäten vorhanden; ihre Analyse ist bereits Leistung des urtheilenden Bewusstseins; das Hauptinteresse nehmen aber bei aufeinanderfolgenden Tönen die Vergleichungen in Anspruch. Vor Allem lassen sich zwei nach einander gegebene Töne unmittelbar als gleich oder ungleich erkennen: unter der Voraussetzung, dass eine gewisse Anzahl früher gehörter Töne für ein Individuum durch das Gedächtnis reproducirbar sei, ist hiermit auch schon die Möglichkeit gegeben, über die absolute Höhe eines neuen Tones zu urtheilen; namentlich beruht das leichte Wiedererkennen des a^1 durch Musiker auf diesem einfachen Process; — viel höhere Ausbildung erfährt dieses Urtheil allerdings durch die hinzukommende Intervallenschätzung; übrigens wird hier die anfänglich stattfindende actuelle Vergleichung nachher durch einfache Reproduction ersetzt. Die Beantwortung der Frage, welcher Ton höher, durch unmittelbares Urtheil ist entweder auf Wahrnehmung einer Art Steigerung in den Qualitäten oder auf combinirte Ähnlichkeitsurtheile zurückzuführen; Verfasser entscheidet sich nach lehrreicher Discussion beider Annahmen (S. 140 ff.) für die erstere, ohne darum Ähnlichkeitsurtheilen und den ihnen nahestehenden Urtheilen von einem »Standpunkte« aus (»wir beurtheilen die Tonreihe s. z. s. von unten her«[2] (S. 149) alle Bedeutung abzusprechen; — dem fraglichen Urtheile eine Empfindung des Überganges von einem Tone zum andern zu Grunde zu legen, lehnt Verfasser ab. — Der verbreiteten Ansicht gegenüber, man bedürfe zu Beurtheilung von Tonhöhen und -Distanzen »mittelbarer Kriterien« (§ 9 S. 153 ff.), zunächst des Nachsingens oder der Veranstaltungen dazu in Kehlkopf oder Gehirn, betont Verfasser, dass Muskelempfindungen zu Tonurtheilen mitbe-

suchung der Relationsprobleme heranzutreten. — Nur bezüglich des oben zuletzt erwähnten »Standpunktes«, der gleichwohl keine Vorstellung ist, kann Referent seine Bedenken nicht verhehlen; es scheint ihm, schon aus allgemein psychologischen Gründen, unabsehbar, wie ein solcher Standpunkt (z. B. auch das Raumcentrum), wo überhaupt auf ihn recurrirt werden muss, Anderes bedeuten sollte, als einen absoluten Inhalt, der, gleichviel aus welchem Grunde, besonders häufig zu Vergleichungen herangezogen wird.

[1] Verfasser hat, indem er es vermied, von den Tonvorstellungen ex professo neben oder vielmehr vor den Tonurtheilen zu sprechen, sicher manchen Inconvenienzen der Disposition vorgebeugt, immerhin aber deren Klarheit auch einigen Eintrag gethan; wenigstens ist eine erste Orientirung für den Leser nicht ohne jede Schwierigkeit.

[2] Auch in dieser Anwendung scheint dem Referenten die Theorie vom Standpunkte nicht weniger bedenklich.

nützt werden können, nicht aber allgemein bei Reproduction und Vergleichung von Tönen betheiligt sind. Dies beweist direkte Empirie (S. 157 ff.), ferner das beträchtliche Zurückbleiben der Unterscheidungsfeinheit in Betreff der Muskelempfindungen hinter der in Bezug auf Töne (S. 161 ff.), das Zurückbleiben der Fähigkeit, rasche Tonfolgen zu singen, hinter der, sie im Gedächtnis zu durchlaufen (S. 165); sind endlich Töne Qualitäten, warum sollten sie nicht direkt reproducir- und vergleichbar sein? Auch Berufung auf Innervationsempfindungen (S. 166 f.), Spannungsempfindungen im Ohre (S. 168 ff.) u. A. erweist sich als unhaltbar. Dadurch aber erscheint starke Betheiligung mittelbarer Kriterien nicht geläugnet, Fälle und Grad dieser Betheiligung werden S. 175 ff. festgestellt.

Unendlichkeit und Stetigkeit des Tongebietes bringt § 10 zur Sprache (S. 178 ff.). Man schreibt der Tonreihe äußere und innere Unendlichkeit zu, d. h. die Möglichkeit immer tieferer und höherer Töne und immer kleinerer Distanzen, obwohl Erfahrung nach außen und innen auf Grenzen zu führen scheint. Aber Unendlichkeit kommt, wie jedem Begriffe, so auch dem des Fortschrittes zu, der sich aus je zwei Tönen abstrahiren lässt; jeder Ton ferner müsste sich oben, unten oder zwischen die gegenwärtig hörbaren Töne einordnen lassen, indess wir bezüglich uns unsichtbarer Farben keineswegs die analoge Überzeugung haben. Unendlichkeit ist so mit Eindimensionalität gegeben. — Unter Stetigkeit (S. 183 ff.) kann nur Möglichkeit, nicht Nothwendigkeit stetigen Überganges gemeint sein. Indess könnte es discrete Reihen von Empfindungen geben, wo die benachbarten unmerklich verschieden sind; dagegen muss Continuität bestehen, wo uns ein Ton fest zu verharren scheint, denn es ist nicht anzunehmen, dass eine Empfindung auch nur die kleinste Zeit hindurch sich selbst absolut gleich bleibe.

§ 11 (S. 189 ff.) stellt sich die Aufgabe, die bei Tönen besonders stark entwickelte Raumsymbolik und die Auffassung der Tonreihe als eine aufsteigende zu erklären. Zwar brauchen nicht alle Sprachen räumliche Ausdrücke für Unterschiede der Tonqualitäten; doch erweist die vom Verfasser (S. 192 ff.) gegebene Übersicht die den deutschen analogen Bezeichnungsweisen als die allgemeinsten. Die Erklärung ergiebt sich aus der auch noch anderen Zwecken dienenden Aufzählung der Eigenthümlichkeiten, welche sich regelmäßig mit der Tonqualität verändern (S. 202 ff.): a) jeden Ton begleitet ein eigenes Gefühl, b) tiefe Töne besitzen im Allgemeinen geringere Glätte, sowie c) geringere Empfindungsstärke bei gleicher Reizstärke, d) die Vorstellung der Ausdehnung verbindet sich mit den Tönen, falls nicht schon in den Empfindungen gegeben, durch Association, und zwar die der größeren mit den tieferen, e) tieferen Tönen kommt langsameres An- und Abklingen und längere Beurtheilungszeit zu, f) die relative Unterschiedsempfindlichkeit scheint von der Tiefe zur Höhe, wenigstens bis zur dreigestrichenen Octave, zu wachsen. Aus diesen Momenten ergeben sich die Motive zur Übertragung des »hoch und tief« auf Töne, doch auch die Gründe anderer sprachlicher Bezeichnungen; der Kehlkopfstellung legt Verfasser nur secundäre Bedeutung bei.

Die Bedingungen, als deren Function der Zuverlässigkeitsgrad eines Tonurtheils der vorher betrachteten Art anzusehen ist, werden in § 12 (S. 226 ff.) aufgezählt und untersucht. Als solche ergeben sich bei Urtheilen über Töne an sich (S. 227 ff.): a) der Unterschied, b) die absoluten Qualitäten verglichener Töne, ausgedrückt durch die Differenz ihrer Schwingungszahlen, beziehungsweise durch ihre absoluten Schwingungszahlen, c) die individuelle, augenblickliche Disposition des Gehörorgans, d) Dauer, zeitliche Distanz und Lage der Töne, wobei als Töne einerseits Tonempfindungen, andererseits Tonreize in Betracht zu ziehen sind, e) gleich- oder ungleichseitiges Hören,[1] f) die Klangfarbe und deren Ungleich-

[1] Vgl. unten Anm. 2.

heiten, g) Stärke und Stärkeunterschied der Töne (die Bedeutung dieses Momentes wird besonders eingehend abgehandelt, vgl. auch S. 253 ff.), h) der augenblickliche Aufmerksamkeitsgrad, i) das augenblicklich vorhandene Gedächtnis für Töne von der Art der zu beurtheilenden, der Übungsgrad hinsichtlich solcher Vorstellungen. — In Betreff der Urtheile über Tondistanzen (S. 247 ff.) lassen sich fast nur Schwierigkeiten constatiren. Besonders wichtig ist, ob beiden in Frage kommenden Paaren ein Ton gemeinsam oder nicht, im ersten Falle überdies, ob der gemeinsame Ton der oberste (unterste) der fraglichen Töne oder nicht. Ist er es, so sind zuverlässige Vergleiche wohl möglich, doch zunächst nicht durch Distanz- sondern durch Steigerungsurtheil, in den übrigen Fällen wird der Urtheilende fast immer durch die Intervalle beirrt, welche mit Distanzen keineswegs zusammenfallen, nur bei sehr kleinen Distanzen fällt dies Hindernis weg.

Bieten schon bis hierher die Ausführungen des Autors manchen Berührungspunkt auch mit der musikalischen Praxis, so gilt dies noch weit mehr von § 13 (S. 262 ff.), sofern hier Angelegenheiten zur Sprache kommen, die wenigstens einen Theil dessen ausmachen, was man als musikalische Beanlagung zusammenzufassen pflegt, die Individualität des Sinnes und Gedächtnisses für Tonqualitäten. Was zunächst den eigentlichen Tonsinn (S. 263 ff.) betrifft, so zeigt Umfangs- wie Unterschiedsempfindlichkeit große Verschiedenheiten; besondere Aufmerksamkeit verdienen und finden die Erscheinungen des binauralen (und einseitigen) Doppelthörens[1] (S. 266 ff.). Auch das Tongedächtnis (S. 279 ff.) zeigt sich außerordentlich variabel; doch sind seine Bilder bei gleicher Beanlagung lebhafter als die anderer Sinnesgebiete, scheinen auch der längsten Dauer im unmittelbaren Bewusstsein fähig; dass gutes Gedächtnis für absolute Tonhöhe einen unentbehrlichen Bestandtheil musikalischer Anlage bilde, kann nicht unbedingt behauptet werden. — Über Individualität des Sinnes und Gedächtnisses für Muskelempfindungen als mittelbare Kriterien des Tonurtheils (S. 291 ff.) endlich sind relativ wenige bestimmte Beobachtungen heranzuziehen.

Von den in § 14 betrachteten Versuchsreihen über einzelne Urtheilsklassen (S. 296 ff.) beanspruchen die vom Verfasser selbst gesammelten und mit größter Sorgfalt bearbeiteten Antworten Unmusikalischer auf die Frage, welcher Ton höher (S. 313 ff.), das Hauptinteresse. Sie ergeben erstaunliche Unzuverläsigkeit im All-

---

[1] Einige Details werden hier manchem Leser nicht unerwünscht sein: Schon bei normalen Menschen zeigen die beiden Ohren »in Bezug auf die Höhe eines durch gleichen äußeren Reiz erregten Tones« einen in der Regel übersehenen und ohne Schaden übersehbaren Unterschied: »nach Fessel hörten die meisten der von ihm Untersuchten rechts etwas höher« (S. 234 f.). Diese Differenz nun wechselt individuell: ein Viertelton scheint nicht selten, doch kommen unter pathologischen Umständen noch viel größere Unterschiede vor. Verfasser hat außerordentlichen Fleiß daran gewendet, die zerstreuten Daten über Fälle dieser Art vollständig zu sammeln; abgesehen von (meist älteren) Beispielen ohne Angabe über den Betrag der Verstimmung führt er 8—9 Fälle von Halbton-, einen Fall von Wechseldifferenz bis zur Höhe eines Ganztons, 5 Fälle von Terzen, einen Fall von Quintendifferenz an, welch letztere sich sogar als Duodecimendifferenz herausstellen würde, falls, wie Verfasser vermuthet, das scheinbare Quinten- wie auch das von Trôltsch behauptete Octavenhören nicht auf Verstimmung, sondern auf partielle Schwächung des Gehörorganes zurückzuführen ist, die statt des geschwächten Grundtons einen Oberton hervortreten ließe. — Aber es scheint sogar einseitiges Doppelthören zu geben; Verfasser bringt 4 Fälle, deren stärkster außer Wechseldifferenzen von der Terz und Quarte bis zur Octave auch doppelte Localisation aufweist. — Für Erklärungsversuche giebt »die Helmholtz'sche Theorie hier einstweilen einen guten, ja den einzig anschaulichen Leitfaden« ab.

gemeinen; bei Quinten kommen auf 216 Fragen 67 falsche Antworten (S. 322), ein Verhältnis, das allerdings in der Mittellage sich wesentlich günstiger gestaltet (von 48 Antworten eine falsch, S. 323) — durchschnittliche Zuverlässigkeit 3 : 4 (S. 320). Ferner stellt sich (allerdings abgesehen von einer erheblichen Gegeninstanz S. 327 ff.) heraus, »dass die Zuverlässigkeit ... von der Tiefe bis zu einer mittleren Region (wahrscheinlich c^2) stark zunimmt, und weiter hinauf innerhalb des musikalischen Gebietes nur wenig abnimmt (S. 326), — am wahrscheinlichsten zurückführbar auf Zunahme der relativen Unterschiedsempfindlichkeit mit der Tonhöhe und zwar mit Rücksicht auf den in der Mitte größeren Einfluss der Übung nicht nur bis c^2, sondern etwa c^3 (S. 333 f.), was auch mit den Resultaten Preyer's[1] zusammenstimmt (S. 296 ff.), und gleich diesen zur Annahme drängt, »dass das Weber'sche Gesetz constanter relativer Unterschiedsempfindlichkeit keine Gültigkeit für Tonqualitäten besitze« (S. 335). Nur durch entsprechend weite Definition der Grenzregion möchte das Gesetz zu halten sein; wenn es zuerst gerade beim Tonsinn besonders evident schien, so lag dem (schon bei Weber) eine Verwechslung von Intervall und Tondistanz zu Grunde (S. 336 f.). — Die vom Verfasser gesammelten Urtheile Geübter über absolute Tonhöhen (S. 305 f.), bei denen nebenbei »das absolute Tonurtheil keineswegs gänzlich auf das Intervallurtheil angewiesen« erschien, zeigen die Mittellage vor den äußeren Regionen, nicht aber Höhe vor der Tiefe bevorzugt; Gedächtnis geht also mit Unterschiedsempfindlichkeit hier nicht merklich parallel, es ist neben einem individuellen Coefficienten nur von Zahl und Beschaffenheit der Übungsfälle abhängig.

Die Lehre von den Intensitätsurtheilen befindet sich im letzten § (15) des vorliegenden Bandes (S. 345 ff.) zusammengedrängt. Auch hier giebt es mittelbare Urtheile neben unmittelbaren, und unter den letzteren Urtheile über absolute Tonstärken neben solchen über Stärke-Distanzen (S. 345 f.) auch bei Verschiedenheiten der Qualitäten (S. 347 f.); die Meinung, dass merkliche Intensitätsveränderungen stets mit merklichen qualitativen zusammengehen, sowie die, dass Stärkeveränderung eigentlich selbst qualitative Veränderung sei, oder wenigstens an solcher Änderung erkannt würde, lehnt Verfasser ab (S. 349 f.). Über Unendlichkeit und Stetigkeit (S. 351 ff.) lässt sich Verwandtes sagen wie bei Qualität, eigenthümlich ist der Intensität aber die Grenze nach unten in der absoluten Stille. Die Zuverlässigkeitsbedingungen für Urtheile zunächst über Tonstärken an sich (S. 353 ff.) werden analog den unter neun Titeln gruppirten Ausführungen in § 12 dargelegt. Besondere Beachtung findet hier der Einfluss der Aufmerksamkeit (S. 373 ff.), zunächst auf die Empfindungsstärke, welcher auf Untersuchungen über Reiz-, Empfindungs- und Wahrnehmungsschwelle (sowie Stille), Unterschätzung kleiner Schallstärken, Überhören dauernder oder gleichmäßig intermittirender Eindrücke, endlich über eine Art Trägheit der Aufmerksamkeit führt. — Distanzvergleichungen (S. 392 ff.) vollziehen sich bei Intensitäten unter geringeren Schwierigkeiten als bei Qualitäten; in der That ist auf Grund bisheriger Erfahrungen zu erwarten, dass unmittelbare Urtheile über Stärkedistanzen durch Übung einen eben so hohen Grad subjectiver Zuverlässigkeit erlangen können wie Augenmaßurtheile. Die allgemeine Ansicht, nur Größen seien direkt messbar, nicht aber Intensitäten, verkennt, dass Größen

[1] Dessen Versuche zusammen mit denen Delezenne's u. Seebeck's übrigens auch ergeben haben, um wie viel die Unterscheidungsfähigkeit für Töne größer ist, als man meist glaubt: sie erreicht so wenig bei Halb- oder selbst Vierteltönen ihre Grenze, dass in der Einen Octave zwischen h^1 und h^2 über 1200 Töne unterscheidbar sind, was zugleich die Wahrnehmbarkeit der berühmten Kommata und Schismata der alten Musiktheorie für diese Tonlage darthut.

als Orts- oder Zeitdistanzen nur Intensitätsdistanzen zur Seite gestellt werden können, die nicht nur messbar sind, sondern sogar die Beantwortung der Frage nach dem Doppelten (also auch n-fachen) einer gegebenen Stärke ermöglichen, falls unter der doppelten jene Intensität verstanden wird, die von der gegebenen eben so weit absteht als diese vom Stärkeminimum (natürlich nicht Nullpunkt). Dieser Umstand allein ermöglicht, Fechner's logarithmischer Maßformel reelle Bedeutung für die Empfindung unterzulegen. — Die individuellen Dispositionen für Intensitäten (S. 399 ff.) zeigen große Verschiedenheit sowohl bezüglich des im Allgemeinen sehr mangelhaften (vgl. S. 372 f.)[1] Gedächtnisses als in Betreff der Empfindlichkeit; Verfasser bietet eine sehr instructive Sammlung von empirischen Belegen für ungleiche Herabsetzung des Gehörs für Töne und Geräusche, partiellen Tonverlust (Bass- und Discanttaubheit, Tonlücken), Hyperakusie, pathologische Steigerung der Empfindungsschwankungen bei constanter Reizstärke. Besonderes Interesse kommt natürlich wieder der Beziehung solcher Dispositionen zu musikalischer Beanlagung zu; hier wäre wohl noch das Meiste statistisch erst festzustellen (S. 408 ff.); »was sich aber von vorn herein mit Gewissheit sagen lässt, ist, dass diese Umstände und dass die Hörschärfe selbst im Kreise der Bedingungen musikalischer Begabung nur eine sehr bescheidene Rolle spielen können, und dass von jeder der genannten Eigenthümlichkeiten hier und da in sehr auffallendem Maße das Gegentheil bei Musikern beobachtet wird. Die wesentlichen Bedingungen sind ganz andere« (S. 410). Zum Schlusse (S. 411 ff.) stellt Verfasser (theilweise durch Parallelbeobachtungen erläuterte) Berichte dessen zusammen, was er über partielle Störungen der Tonwahrnehmung und Tonphantasie bei vorzüglichen Musikern (darunter vor allen Schumann und R. Franz) ermitteln konnte, Erscheinungen, die, nur der Selbstbeobachtung des Musikers zugänglich, zum Theil mit dem specifisch musikalischen Geistesleben enger zusammenhängen.

Es ist durch die Natur der in ihrem Verlaufe immer mehr sich specialisirenden Untersuchung bedingt, dass ein Referat über dieselbe, das zu Anfang seine Aufgabe noch in Reproduction leitender Gedanken erblicken kann, immer mehr sich dem Charakter des Inhalts-Verzeichnisses annähern muss. Ein solches vermag natürlich von der Fülle des im Detail Gebotenen nur sehr unvollkommene Vorstellung zu verschaffen, — gar keine von dessen theils direkt fördernder, theils anregender Bedeutung für fundamentale Fragen der Psychologie, deren manche zunächst dem Tongebiete völlig fern zu liegen scheint. Freilich involvirt dieser letzte Umstand die Gefahr, solche Förderungen und Anregungen könnten der auf jene Fragen gerichteten Forschung leicht entgehen; indess würde ein sorgfältig gearbeitetes Sachregister am Schlusse des Werkes viel dazu beitragen, ans Licht zu bringen, was jetzt nur eingehendem Studium unverborgen bleibt, und es ist wohl kaum verfrüht, schon jetzt auf die Erwünschtheit eines solchen Hilfsmittels hinzuweisen.

[1] Indess bei weitem nicht mangelhaft genug, um der auf S. 373 berührten Annahme Stütze zu bieten, als unterschiede sich Gedächtnis- von Empfindungsdatum durch Herabminderung der Intensität des Inhaltes. Da aber der Unterschied auch nicht dessen Qualität betreffen kann, so muss nun doch die Frage erhoben werden, ob nicht die Intensität der Vorstellung das unterscheidende Moment ausmacht. In der That, was zwingt uns, an der herkömmlichen Ansicht, Intensität der Vorstellung sei gleich der des Vorgestellten (vgl. S. 72) festzuhalten? Reproductionen desselben Inhaltes scheinen erfahrungsmäßig auch unter einander an Stärke sehr variiren zu können; und unter den Wirkungen der Aufmerksamkeit möchte die Erhöhung der Vorstellungsintensität bei nach jeder Richtung unverändertem Inhalte kaum am niedrigsten anzuschlagen sein.

Verfasser bemerkt einmal (S. 54), sein Zweck sei, »wenn auch zunächst Tonpsychologie, doch in letzter Instanz allgemeine Psychologie«. Dass er dieser Intention in vollem Maße gerecht geworden ist, braucht nach dem Gesagten wohl keiner besonderen Betonung. Nur auf Ein Moment sei hier noch hingewiesen. Die psychologische Forschung ist ihrer Natur nach stets in Gefahr, einerseits in allzukühnem Construiren und Speculiren jeden empirischen Halt zu verlieren, andererseits in an sich nur zu billigendem Streben nach naturwissenschaftlicher Exactheit gerade jene Thatsachen zu vernachlässigen, deren Bearbeitung ihre natürliche Aufgabe ausmacht. Es ist heute noch keineswegs überflüssig, daran zu erinnern, dass der elementare Grundsatz wissenschaftlicher Gewissenhaftigkeit, nicht mehr zu behaupten, als man meint begründen zu können, in der Psychologie seine besondere Bedeutung hat, und dass »angenehme Holzschnitte« oder angenehme Formeln an sich noch so wenig wissenschaftliche Psychologie ausmachen, als ein Complex von Theorien oder Thatsachen aus den Gebieten der Wissenschaften von der organischen oder unorganischen Natur an sich auf jenen Namen Anspruch hätte. Aus solcher Sachlage erwächst aber auch die Pflicht ausdrücklicher Anerkennung, wenn psychologische Methode sich in so correcter Weise bethätigt findet, als dies in Stumpf's Buche der Fall ist. Manchem freilich mag des Autors bedächtig schrittweises Vorgehen ängstlich, wohl gar das Ziel, dem er sich zugeführt sieht, des Weges Mühe nicht zu lohnen scheinen; aber weltbewegende Entdeckungen fallen dem müßigen Träumer, der, nur des Großen gewärtig, um Kleineres die Hände zu regen versäumt oder verschmäht, doch gar zu selten in den Schoß, vielmehr bleibt auch in der Psychologie, wie anderwärts, der ehrlichen, zu Zeiten wohl recht sauren Arbeit, der endliche Erfolg sicher. Stumpf hat so in seinem Buche eine Reihe von Untersuchungen niedergelegt, die als mustergiltige Beispiele wirklich exacter und zugleich wirklich psychologischer Forschung anzusehen sind, — nebenbei vom Scharfsinne des Verfassers nicht minder rühmliches Zeugnis ablegen, als von dessen Fleiß in der Heranziehung aller erreichbaren Hilfsmittel, unter denen die eben so umfangreiche als zerstreute Literatur des Gegenstandes an erster Stelle erwähnt zu werden verdient.

Über die Disposition des ganzen Werkes ist aus den Angaben des Autors zu entnehmen, dass der erste Theil noch zwei Abschnitte, über Beurtheilung gleichzeitiger Töne und über Intervalle, in sich schließen, ein zweiter Theil aber die Tongefühle betrachten wird, und zwar wieder unter Vorausschickung allgemeiner Untersuchungen gleich den im Abschnitt I des ersten Theiles gegebenen. Wenn man berechtigt ist, aus dem Vorboten auf die Botschaft zu schließen, deren »Vorläufer« er sich nennt, so hat man allen Grund, dem Erscheinen des zweiten Bandes (oder der folgenden Bände) der Tonpsychologie mit Spannung entgegenzusehen.

Graz. **Alexius Meinong.**

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,

Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

Bericht, 13., des kgl. Conservatoriums für Musik in Dresden. 28. Studienjahr 1883/84. gr. 8. Dresden, G. Famme. n. 0,20 *M*.

Bitter, C. H., Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagner's Kunstwerk der Zukunft. gr. 8. Braunschweig, F. Vieweg u. Sohn. n. 10 *M*.

—— Gesammelte Schriften. gr. 8. Leipzig, W. Friedrich. n. 10 *M*, geb. n. 11 *M* 50 *Pf*.

Body, A., Meyerbeer aux eaux de Spa. Brüssel, Vve J. Rosez. 2 fr.

Chouquet, Gustave, Catalogue descriptif et raisonné du Musée du Conservatoire. XVI, 276 S. Paris, Firmin Didot.

Engel, G., Ästhetik der Tonkunst. 8. Berlin, W. Hertz. 8 *M*.

Freystätter, W., Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. Chronologisches Verzeichnis der periodischen Schriften über Musik. gr. 8. München, Litterarisch-artistische Anstalt. n. 2,50 *M*.

Fuchs, C., Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemann'schen Reform und mit Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik. 1. u. 2. Theil. gr. 8. Danzig, A. W. Kafemann. n. 5 *M* (Th. 1 n. 2 *M*. Th. 2 n. 3 *M*).

Hermanni Contracti musica ed. W. Brambach. gr. 4. Leipzig, Teubner. n. 3 *M*.

Jansen, A., Jean Jacques Rousseau als Musiker. gr. 8. Berlin, G. Reimer. n. 10 *M*.

Kalischer, Alfr. Th., Bach und Händel. Eine Skizze ihres Lebens, Charakters und ihrer Bedeutung in der Culturgeschichte. 1. (Voss. Zeitung, Sonntagsbeilage Nr. 35.)

Kulke, Eduard, Über die Umbildung der Melodie. kl. 8. 20 Seiten. Prag, J. G. Calvé'sche k. k. Hof- und Universitätsbuchhandlung (Ottomar Beyer).

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 1—5. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à n. 2 *M*.

Lederle, J., Das Harmonium, seine Geschichte, Construction, Disposition und Benützung. 8. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Sortiments-Buchhandlung. Baar 1,80 *M*.

Marx, A. B., Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. 4. Aufl. Herausgegeben von G. Behrcke. Lief. 1—15 (Schluss). gr. 8. Berlin, O. Janke. à n. 1 *M*.

Mozartbilder, Zwei neu entdeckte. (Über Land und Meer. 52. Bd. 26. Jahrg. No. 50).

Müller, Hans, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. gr. 4. Leipzig, Teubner. n. 12 *M*.

Niecks, Frederick, a concise Dictionary of musical terms. London, Augener.

Orchester, das. Blätter für Musiker und Freunde der Musik. Red. B. Scholze. Jahrg. 1884/85. (24 Nrn.) No. 1. 4. Dresden, J. G. Seeling. Vierteljährlich n 0,80 *M*.

Pagnerre, M., Origines et variations de notre tonalité. 8. Paris, Dentu.

Pougin, Arthur, Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts, qui s'y rattachent. Paris, Firmin Didot. 40 fr.

Saint-Saëns, Camille, Passé, Présent et Avenir de la Musique. Angers-Revue No. 115.

Schletterer, H. M., Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper. gr. 8. Berlin, R. Damköhler. n. 4,80 M.

Spitta, Ph., Ueber die Beziehungen Sebastian Bach's zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler. (In: Historische und philologische Aufsätze Ernst Curtius zu seinem 70. Geburtstage am 2. September 1884 gewidmet. Berlin, A. Asher u. Comp. Roy.-8). S. 403—434.

Stockhausen, Gesangs-Methode. Leipzig, Peters. 5 M.

Tiersch, O., Allgemeine Musiklehre. 8. Berlin, Oppenheim. 5 M.

Tonkunst, die, Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik. Herausgegeben von O. Wangemann. 15. Jahrg. 1884/85. (24 Nrn). Nr. 1. 4. Demmin, A. Frank. pro cpl. n. 3,50 M.

Weinwurm, R., Allgemeine Musiklehre oder musikalische Elementarlehre. 3. Aufl. gr. 8. Wien, A. Hölder. n. 1,92 M.

Wermann, O., Über Tonbildung, Aussprache und Athmen beim Singen mit besonderer Rücksichtnahme auf den Gesangsunterricht in der Schule. gr. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 0,80 M.

Zolling, Th., Richard Wagner's Lebensbericht (in: Die Gegenwart No. 36).

Antiquarische Bücherkataloge, welche musikalische Literatur älterer und neuerer Zeit enthalten, sind letzthin erschienen bei:

Bielefeld, A., Katalog No. 112. Karlsruhe 1885.

Brockhausen und Bräuer, Wien VII, Mariahilferstraße 18. Verzeichnis No. IX. (Bibliothek des Hofraths Barb) 460 Nummern (besonders reich auf dem Gebiete der Harmonik und einzelne kostbare Lautentabulatur-Sammelwerke).

Cohn, Albert, Katalog CLII. Berlin. 1. Abtheilung A—Esch.

Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) in Augsburg No. CLVI S. 24.

Kirchhoff u. Wigand, Leipzig. No. 709.

Leo Liepmannsohn, Berlin. Nr. XXXIV.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.

Abhandlungen, Mittheilungen, Separatabdrücke und Büchersendungen wolle man an einen der nachbenannten Herren: Dr. Guido Adler, Privatdocent an der Universität Wien IV, Belvederegasse 2; Dr. Friedrich Chrysander in Bergedorf bei Hamburg; Dr. Philipp Spitta, Professor an der Universität Berlin W: Burggrafenstraße 10, oder an die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig einsenden. Der redaktionellen Vereinfachung halber ist es gerathen, die Einsendungen an den Erstgenannten (Dr. Adler) zu richten.

Die Correlation zwischen Takt und Rhythmus.

Von

Mathis Lussy.

(Aus dem Französischen von Dr. Heinrich Rietsch.)

Der Rhythmus ist das bewegende, treibende Moment, durch welches die Musik in unser Verständniß eindringt. Durch den Rhythmus wird eine Reihe logisch nicht verbundener Töne zu einer ästhetischen Gesammtheit umgewandelt, daraus ein musikalischer Gedanke, ein fassliches Element geformt und dergestalt eine Folge von Noten aus dem bloß sinnlichen Bereiche in das des Verständnisses gerückt: durch den Rhythmus wird die Musik vergeistigt.

Dies sind Sätze, welche man den Griechen zuschreibt, unseren Meistern in den schönen Künsten. Ob die Griechen so gesprochen, ist für uns nicht von Belang. Wir halten diese Sätze für wahr: an uns ist es, sie zu beweisen. Wir behaupten gleichfalls, dass es die rhythmische Betonung ist, welche die Musik verständlich macht, auf eine Reihe von Tönen den vergeistigenden Lichtstrahl wirft. Ohne rhythmische Betonung, vernunftmäßig und angepasst dem Sinne, wie er sich aus der Anziehungskraft der zu einer Gruppe vereinigten Töne ergibt, ohne Hervorheben der Grundelemente der Musik durch mehr oder minder starke Betonung bleibt die Folge der Noten unverständlich, allen Zusammenhanges bar. Das musikalische Bild gleicht dem einer mit Farben vollbedeckten Palette, die doch dem Auge kein Bildniß bietet. Solche Musik kann dem Ohre schmeicheln, nie aber zum Herzen oder Geiste sprechen. Es ist die Melodie, verstehen wir recht, die Betonung, welche das Lied zum Liede macht.

Ja, es ist die Betonung, welche den Sinn einer Tonreihe hervortreten lässt, sowie sie den Sinn der Worte, Sätze und grammatikalischen Wendungen feststellt. Je natürlicher diese Betonung ist, genau nachgehend der gegenseitigen Beeinflussung der Töne, dem in

ihnen enthaltenen Gedanken, um so einleuchtender gestaltet sich der Sinn des Ganzen. Je mehr sich die Betonung von diesem Gedanken entfernt, umsomehr bleibt der Sinn dunkel, unserer Auffassung unzugänglich. Wo demnach der Geist nicht regiert, herrscht ein rein sinnliches Princip.

Die musikalische Betonung hat die Aufgabe, mittelst starker Töne der Auffassungskraft des Zuhörers, der dann vergleicht, urteilt und begreift, die drei Elemente, die drei Grundvesten nahezulegen, auf denen das ganze moderne Musiksystem aufgebaut ist. Diese Grundvesten sind: der Takt, der Rhythmus und die Tonalität.

Dem Thema entsprechend werden wir uns in dieser Studie nur mit den beiden ersten Grundlagen beschäftigen.

I. Der Takt. — Man gebe mit einem Stäbchen eine Reihe von Schlägen von gleicher Stärke und in gleichen Zwischenräumen, also in einem vollkommenen Dynamo-Isochronismus — und man wird keinen Takt erhalten.

Man mache nun mehrere Schläge nacheinander: ein starken Schlag, gefolgt von einem schwachen; oder einen starken Schlag, gefolgt von zwei schwachen Schlägen; oder endlich einen starken Schlag, gefolgt von drei schwachen Schlägen, und sofort werden sich die einzelnen Gruppen oder Abtheilungen in Gestalt von zwei-, drei- und vierzeitigen Takten unserem Ohre deutlich abheben. Nimmt man für jeden Schlag einen Ton, so gibt die Verbindung: ein starker Schlag oder Ton gefolgt von einem schwachen, den zweizeitigen Takt; die Verbindung eines starken Schlages oder Tons mit zwei schwachen Schlägen den dreizeitigen Takt; endlich die Verbindung von einem starken Schlage mit drei schwachen Schlägen den vierzeitigen Takt.

Es ist also die Betonung, die nachdrückliche Hervorhebung gewisser Töne durch Anwendung größerer Stärke, welche das Taktelement bildet. Mit anderen Worten: Der Takt wird charakterisirt, erzeugt durch periodische Wiederkehr eines starken Tones von zwei zu zwei, von drei zu drei oder von vier zu vier Malen.

Unterlegen wir jedem Schlag mit dem Stäbchen eine beliebige, ganze, halbe, Viertel- u. s. w. Note, so ergeben sich alle unsere Formeln oder Taktzahlen für die einfachen zwei-, drei- oder vierzeitigen Takte,, jene, bei welchen die Zeiten binär gegliedert sind, in 2, 4, 8 Noten.

Alle unsere Formeln in Bruchzahlen, welche ehemals je ein Geschwindigkeitsmaß für den Gesang bedeuteten, haben heute keine Berechtigung mehr. Drei würden für die einfachen Takte genügen: eine für den zweizeitigen Takt, eine für den dreizeitigen und eine

für den vierzeitigen. Mit Hilfe des Metronoms erhalten wir das genaue Bewegungsmaß durch diese drei Taktarten.

Nun gehen wir einen Schritt weiter.

Anstatt eines einzigen Tones, einer einzigen Note für jeden Schlag setze man deren 2, 4, 8, 16 u. s. f. von gleicher Dauer, gleicher Geltung ein und man erhält die Takttheile (temps) und deren Glieder (fractions de temps)! Dasselbe Kraftgesetz, dieselbe Nothwendigkeit zu betonen wird sich dem ganzen Systeme aufdrängen.

Der erste Ton jedes Schlages, jeder Gruppe, jedes Takttheiles wird stark sein, der zweite schwach; oder, der erste stark, die zwei folgenden schwach, der erste stark, die drei folgenden schwach.

Durch Einsetzen von 3, 6, 12 Noten gleicher Geltung erhalten wir die zusammengesetzten Takte, jene deren Theile ternär gegliedert sind, d. h. die Takte, in welchen die Geltung jeder einen Schlag repräsentirenden Note durch eine punctirte Note dargestellt wird.

Die Betonung wird nun, ebenso wie sie den Takt hat erkennen lassen, auch die Takttheile und deren Glieder erkennen lassen. Sie wird die einzelnen Theile abgrenzen, sie klar und deutlich für unser Verständniß abheben.

So ist es denn schließlich die Betonung, die den Takt und seine Unterabtheilungen erzeugt, gliedert, über- und unterordnet, ihnen Zusammenhang, Leben und Individualität verleiht.

II. Der Rhythmus. — Aber Takt und Takttheile sind nur die Worte der Musik, ein-, zwei- oder dreisilbig. Gerade so wie die Worte der Rede bilden sie keine Sätze oder Satzverbindungen: für sich selbst haben Takt- und Takttheile keinen eigentlichen musikalischen Sinn. Um sie zum Ausdrucke eines musikalischen Gedankens zu befähigen, müssen mehrere Takte zu einer Einheit gruppirt und anderen Grundsätzen, einem höheren Gesichtspunkte unterworfen werden: dem Rhythmus!

Der Rhythmus ist eine logische Kraft, welche eine Reihe von Takten enge zusammenschließt und dieser Gesammtheit (von den Griechen *kola* benannt) einen individuellen Charakter verleiht. Unser Gehör hat nun die Neigung, jeder dieser Gruppen oder Rhythmen einen Sinn, eine seelische Bedeutung beizulegen; denn jeder vermag in unserer Seele entweder dieses oder jenes Gefühl, diese oder jene Erregung wachzurufen.

Wegen der Anziehungskraft, welche die Noten einer Tongruppe, belebt durch den Rhythmus, aufeinander ausüben, bringt die letzte Note jeder Gruppe auf das Ohr den Eindruck der ganzen

oder theilweisen Beendigung einer musikalischen Idee, d. h. eines Schlusses, eines Ruhepunktes, gefolgt von einer Pause, hervor.

Dieses Gefühl der Beruhigung ist veranlasst, beziehungsweise ermöglicht durch eine Note von längerer Dauer, von größerer Geltung, welche auf den ersten Theil eines Taktes fällt oder auf den zweiten oder dritten, wenn der erste in mehrere Noten gegliedert ist.[1]

[1] Im *Rhythme musical,* S. 51, stellten wir fest, daß alle musikalischen Phrasen ihre wahre (réelle) Schlußnote auf dem ersten Takttheile haben. Dieser Schluß kann allerdings künstlich auf den zweiten, dritten oder vierten Takttheil zurückgeworfen werden. In dem Kapitel: *Origine du Rhythme*, S. 3, suchen wir eine vernunftmäßige psychische Erklärung dieser Nothwendigkeit zu geben. Ein derartiger Grund, welcher uns diese Erscheinung als gesetzmäßig darstellt und welchen wir, bis sich etwa ein besserer findet, beibehalten, ist der folgende: Welches ist das Maß, welches der Vergleichungspunkt, an dem der Mensch die Zeit messen kann? Mit anderen Worten, welches ist der Ursprung des Rhythmus? Offenbar kann dieser Ursprung nur in einer Erscheinung zu suchen sein, bei welcher in regelmäßigen Bewegungen Stärke mit Schwäche abwechselt, in periodischer, von zwei zu zwei oder drei zu drei gehaltener Wiederkehr eines Stoßes, Tones, einer Silbe, deren erhöhte Stärke auf das Gefühl tieferen Eindruck macht und in ihm die Wirkung eines Ruhepunktes, Abschlusses erzielt. Das Athemholen allein nun besitzt jene besondere Eigenschaft. Es kann daher als Prototyp des musikalischen Taktes und als Erzeuger des Rhythmus angesehen werden; die Athmung ermöglicht es, die Zeit zu messen und unserer Seele das Gefühl der Ruhe, des zeitlichen Abschlusses zu geben. In der That, das Athemholen setzt sich aus zwei physiologischen Momenten zusammen: dem Einathmen und dem Ausathmen. Das Einathmen versinnbildlicht die Bewegung, das Ausathmen Ruhe, Stillstand. Das Ausathmen wird dargestellt durch den guten Takttheil (le temps fort de la mesure), die Thesis, den Niederschlag; das Einathmen entspricht dem schlechten Takttheile (temps faible), der Arsis, dem Auftakte (levé). Beispiel



Die Athmung theilt die Zeit in Abschnitte; sie erzeugt unmittelbar den zweizeitigen Takt. Dieser Takt, wie ihn die Athmung hervorbringt, correspondirt mit der metrischen Form der Alten, die Westphal Anapäst-Spondeus nennt. Es ist einleuchtend, daß vor dem Zurückgeben das Nehmen, vor dem Sinkenlassen das Erheben statthaben muß. Nicht bloß den zweitheiligen Takt erzeugt das Athemholen, auch den dreitheiligen. Hören wir eine Person athmen, die in ruhigem Schlafe liegt; die Zeit, welche zwischen dem Aus- und Einathmen verstreicht, ist doppelt so lang als jene zwischen Ein- und Ausathmen. Eine Person in ruhigem Zustande athmet daher dreizeitig. Beispiel: ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. Der dadurch entstehende Takt entspricht dem Jambus der Alten. Nehmen und Geben, das ist die physiologische Function des Menschen. Das erste, das wir ein zur Welt gekommenes Wesen thun sehen, ist einzuathmen, Luft zu schöpfen, seine letzte Thätigkeit ist: ausathmen, den letzten Seufzer aushauchen; es ist das letzte Halt, die letzte Ruhe! — Der Niederschlag also, parallel der physiologischen Bewegung des Ausathmens, als Symbol des ruhigen Seelenzustandes ist durch diese physiologisch-psychologische Übereinstimmung allein befähigt, auf unser Gefühl den Eindruck der Ruhe, des rhythmischen Schlusses hervorzubringen. Dies der Grund,

Diese mehr oder minder regelmäßigen Schlüsse oder Ruhepunkte charakterisiren und schaffen den Rhythmus, welcher eben die hörbare Theilung und Spaltung der Zeit ist, wie die Symmetrie die sichtbare Theilung des Raumes!

Man setze, ins Unendliche, irgend eine Taktart, zum Beispiel 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | und es wird sich von Rhythmus keine Spur zeigen, weil man weder einen Abschluß, noch einen Ruhepunkt hat.

Erfüllt man diese Takte mit den Noten des Dreiklanges, indem man die erste Note im Takte als halbe, die zweite als Viertelnote gelten läßt (Beispiel: *C—e*, *G—e*, *C—e*, *G—e* u. s. w.), so wird sich nicht einmal der Begriff einer Gruppe ergeben. Man füge nun zu diesen Tönen jene des Dominant-Septaccordes hinzu und sofort werden die Gruppen unserem Ohre deutlich werden (z. B. *C—e*, *G—e*, *F—d*, *E—c*), aber noch erhalten wir keinen Rhythmus. Führen wir nun in jedem vierten Takte eine einzige Note für die ganze Dauer des Taktes ein, so ist der Rhythmus mit einem Schlage da (z. B. *C—e*, *G—e*, *F—d*, *C*; *C—e*, *G—e*, *F—d*, *C*). Die einzelnen Tongruppen können daher durch die Tonalität, durch die Abwechslung verschiedenen Accorden angehörender Noten entstehen; aber diese Gruppen geben keinen Sinn, sie sind nicht rhythmisch. Das Ohr nimmt sie wahr, wie das Auge die Arabesken wahrnimmt, aber das ist auch alles. Überdies würde eine lange Reihe solcher Gruppen ermüdend, abspannend wirken. Sie werden erst erträglich durch periodische Wiederkehr eines Schlusses von vier zu vier, von acht zu acht Takten, und in Folge dessen verständlich.

Also ist in dem Anhalten (l'arrêt) des Schlußtones die Grundlage des Rhythmus zu suchen.

Die Tonalität, das Melos helfen die Gruppen formen; nur das rhythmische Element, die Ruhe kann ihnen den Abschluß bringen und dem Ganzen einen ästhetischen Werth verleihen.

Es ist nun wiederum die Betonung, welche für den Zuhörer die Macht hat, die Rhythmen hervortreten zu lassen, ihnen einen Sinn zu unterlegen, mit einem Worte, die Takte und ihre Theile von dem instinctiven und sinnlichen Standpunkte in die Sphäre des Verständnisses zu erheben.

Dann wird eine Reihe von Tönen zum musikalischen Satze, eine Reihe von Rhythmen zur musikalischen Satzverbindung und

---

warum alle rhythmischen Gebäude ihren letzten Ictus, ihre Schlußnote nur auf dem ersten oder guten Takttheil haben können. Dies der Grund, weshalb unsere musikalischen Sätze, gleichwie die der Griechen, Chinesen u. s. w. auf dem ersten Takttheile endigen.

die rhythmische Betonung versieht den Dienst der grammatikalischen Interpunction!

Wir wollen nun sehen, wie dieses vor sich geht.

III. Da die Rhythmen für sich je ein Ganzes bilden, besitzt offenbar jeder Anfang und Schluß. Der Spieler muß mit Hilfe der starken Töne jeden Rhythmus abgrenzen, ihm seine Selbständigkeit sichern, so daß der Geist des Zuhörers ihn in seiner vollen Wesenheit erfaßt. Um dies zu erreichen, läßt er mittelst der Accente die Anfangs- und Schlußnote jedes Rhythmus schärfer hervortreten. Darnach zeigen sich die Rhythmen unter den folgenden Gesichtspunkten:

1. Rhythmen, deren erste oder Anfangsnote, der *ictus*, auf den ersten Takttheil, auf die Thesis oder den guten Takttheil fällt; wir nennen sie Niederschlagsrhythmen (rhythmes thétiques).

2. Rhythmen, deren erste Note oder die ersten Noten, in wechselnder Zahl, auf die schlechten Takttheile fallen, d. i. vor dem Ictus oder Niederschlage; sie mögen Auftaktsrhythmen (anacrousiques ou prothétiques) genannt werden.

3. Rhythmen, deren Schlußnote, der Ictus, die letzte in der Gruppe, mit dem guten Takttheil zusammenfällt; sie heißen männliche oder Rhythmen mit starker Schlußnote.

4. Rhythmen, deren Schlußictus gefolgt ist von einer oder mehreren Noten, wovon die letzte auf einen schlechten Takttheil fällt. Diese heißen weibliche oder Rhythmen mit schwacher Schlußnote.[1]

Die Betonung soll dem Ohre jeden Rhythmus von der Seite zeigen, die ihn deutlich und verständlich charakterisirt, damit dasselbe ihn sofort ohne Schwierigkeit entdeckt, nach Natur und Form erkennt.

Wir haben gesagt, daß die Auftaktsrhythmen vor dem guten Takttheile beginnen. In der That kann ein Rhythmus seine Anfangs-

[1] Im *Rhythme musical*, S. 5, haben wir die rhythmischen Gruppen mit den Bogen der Baukunst verglichen. Wie diese, sind auch die Rhythmen auf Stützpunkten gelagert. Wie jenen, können auch den Rhythmen Verzierungen vorangehen und folgen, ohne für deren Festigkeit ausschlaggebend zu sein. Die verzierenden Noten an der Spitze eines Rhythmus, die dem Anfangsictus vorangehen, heißen Anakrusen; die verzierenden Noten am Schlusse eines Rhythmus, die dem Schlußictus folgen, werden *codale*, weibliche genannt. Die guten Takttheile dienen als Stützen der Rhythmen. Wenn die guten Takttheile oder Niederschläge die Rolle dieser Stützpunkte spielen, gibt man ihnen den Namen *ictus*. Demnach wendet man das Wort ictus auf den ersten und letzten guten Takttheil eines Rhythmus an, auf welchen er sozusagen ruht, während das Wort *thesis* auf die übrigen guten Takttheile Anwendung findet, die bei einem aus mehreren Takten zusammengesetzten Rhythmus vorkommen.

und Schlußnote auf jedem Takttheile und jedem Gliede der letzteren haben, was die sog. reitenden (übergreifenden) Rhythmen (rhythmes chevauchants) ergibt, deren Anfangsnote in die Mitte oder an das Ende des einen und deren Schlußnote in die Mitte eines anderen Taktes fällt. Aber auf welchen Takttheil immer die Anfangsnote eines Rhythmus zu stehen kommt, sie muß betont sein; wohin immer die Schlußnote eines weiblichen Rhythmus fällt, sie muß unbetont bleiben.

IV. Diese Nothwendigkeit zerstört oder vermindert ohne Zweifel den metrischen Accent. Ein Rhythmus bedeutet ein Verstandesmoment; er repräsentirt eine höhere Stufe als der einfache Takt. Es ist daher von Wichtigkeit, ihm durch eine klare und deutliche Betonung den ganzen Einfluß, die ganze geistige Tragweite, die volle ästhetische Function zu wahren, die er in einem musikalischen Satze zu erfüllen berufen ist.

Die Rhythmen sind ferner nicht selten mittelst der Pausen in Theile geschnitten (incises).[1] Jeder dieser Theile nun bildet wiederum ein Stück für sich, welches naturgemäß Anfang und Ende hat. Die Betonung muß auch hier dem Ohre des Zuhörers diese rhythmische Untertheilung nahelegen, ihm die rhythmische Interpunction fühlen lassen. Die Betonung hat die Anfangs- und Schlußnote jedes Abschnittes (incise) hervorzuheben, geradeso wie Anfangs- und Schlußnote jedes Rhythmus.

Da der einzelne Abschnitt ebenfalls ein geistiges Moment enthält, so zerstört sein Accent, gleich dem des Rhythmus, den metrischen Accent: die erste Note jedes Abschnittes ist betont, die letzte unbetont, mögen sie nun in die Mitte oder auf das Ende eines Taktes oder Takttheiles fallen!

Welche große Rolle spielt doch die Betonung in der Musik! Im Gebiete des Taktes dient der metrische Accent zur Kenntlichmachung des Taktes, der Takttheile und deren Glieder; im Gebiete des Rhythmus zur Hervorhebung der Anfangs- und Schlußnote jedes Rhythmus, jedes Abschnittes, wie auch der *ictus* als Grundpfeiler derselben.[2]

Und das ist noch nicht Alles! Die Wichtigkeit der Betonung beschränkt sich nicht darauf. Sie hat eine erhabenere, geistvollere, psychische Aufgabe zu erfüllen.

V. Takte und Rhythmen bilden, wie wir gesehen haben, zwei

[1] Die Pause versieht in der Musik den Dienst des Einschnittmessers (bistouri).

[2] Wir bedauern, daß der hier zu behandelnde Gegenstand nicht die Analyse der Betonung, wie sie durch Tonalität, Modalität und den pathetischen Accent bedingt wird, in sich schließt. Welche Dinge gäbe es da zu sagen!

gesonderte Gebiete. Wohl; doch sie entstammen demselben Principe, sie sind Söhne eines Vaters: Theilung der Zeit; sie haben eine und dieselbe Mutter: die Nothwendigkeit der Ictus oder starken Töne, um für uns verständlich zu werden. Nur ist der Takt in dem Bereiche des Instinctes geblieben; er vermag unserem Ohre bloß den Begriff mechanischer, regelmäßiger Zeittheilung zu vermitteln. Der Rhythmus hat sich höher erhoben: er hat die Sphäre des Verständnisses erreicht, in welcher er sich unter der Form einer faßlichen Einheit zeigt.

Sobald nun gar die Elemente der Kraft, welche Takt und Rhythmus charakterisiren, sobald ihnen Freiheit und Persönlichkeit verleihen, zusammenfallen, sobald der metrische und der rhythmische Accent auf eine und dieselbe Note zu stehen kommen, werden sie der letzteren eine verdoppelte Stärke, eine ungeahnte Energie und Lebenskraft verleihen. Aus dieser Häufung von Nachdruck und Betonung, dem synthetischen Producte der Verschmelzung, Einigung, gegenseitigen Durchdringung der beiden Elemente Takt und Rhythmus, resultirt ein Strom, ein Zug von Klarheit und Anschaulichkeit, welcher mit blitzähnlicher Kraft und Schnelligkeit das Auffassungsvermögen überkommt.

Im Augenblick erkennt die Vernunft des Zuhörers die vom Gefühl durchdrungene, vom Verstande erfasste Harmonie der sinnlichen Erscheinungen. Diese Einheit in der Mannigfaltigkeit wird allsogleich in die höhere Sphäre übertragen, wo der Mensch begreift, was er wahrnimmt, und sich davon in voller geistiger Klarheit Rechenschaft gibt: in die Sphäre des Bewussten. Ja, einzig und allein aus diesem Eindringen des rhythmischen Geistes in die vom Takte gelieferte Materie, einer wirklichen geistigen Befruchtung, ergibt sich die geistige Klarheit: das musikalische Bewußtsein!

Und nur jener Musiker, im besten Sinne des Wortes, der diese himmlische Gabe besitzt, kann die Entzückungen, welche die göttliche Kunst der Musik zu bieten vermag, im vollen ästhetischen Umfange genießen.

Wenn dagegen jene Verschmelzung, Assimilirung nicht Statt hat, wenn Takt und Rhythmus sich den Rücken kehren und jeder seiner Wege geht, wenn die betonten Noten, welche die Takte individualisiren und abgrenzen, nicht zusammenfallen mit den Niederschlägen des Rhythmus, den rhythmischen Bogen nicht als Grundpfeiler dienen, wenn das Band, das Takt und Rhythmus unauflöslich verbinden soll, zerrissen wird, die Einheit sich lockert und auflöst, dann wird ebenso gewiß die Seele eine Störung, ein Unbehagen spüren und das Unfaßbare, Dunkle wird unsern Kopf befangen halten.

Sinn und Geist weichen aus der Musik und lassen nur einem ganz sinnlichen Vergnügen Raum.

Wir werden leicht Beweise für das hier Vorgebrachte finden. Man ändere den Takt einiger richtig geschriebenen Stücke, ersetze den zweizeitigen Takt durch den vierzeitigen, den $^6/_8$-Takt durch $^3/_8$ und umgekehrt; man theile einen vierzeitigen Gesang in Takte zu drei Theilen durch Versetzung der Taktstriche; man lese eine Melodie von rückwärts u. s. w. u. s. w., sofort wird das Unbehagen erscheinen, sofort werden Klarheit, Gedanke, Verständlichkeit daraus verschwinden.

Es ist wieder, wie stets, die Betonung, der der edle Beruf obliegt, Takt und Rhythmus zu verschmelzen und den Begriff ihrer thatsächlichen Einheit zum Verständniß des Hörers zu bringen.

VI. Alle diese Auseinandersetzungen haben keinen anderen Zweck, als die Wechselbeziehung zwischen Takt und Rhythmus deutlicher, greifbarer zu machen. Die Untersuchung dieser Wechselbeziehung soll uns nun weiterhin beschäftigen. Glücklicherweise gestaltet sich die Aufgabe weniger schwierig, als man glauben sollte. Die Grundsätze, welche die Beziehungen zwischen Takt und Rhythmus regeln, sind von einer zwingenden Klarheit und Augenscheinlichkeit. Wohlverstanden, wir maßen uns nicht an, Gesetze zu geben. Diese Gesetze sind nicht unsere Erfindung. Nur ein langes, andauerndes Studium der Werke von Bach, Händel, Mozart, Beethoven, von allen classischen Meistern hat uns erlaubt, sie zu formuliren: denn immer und überall haben sich diese Meister an sie gehalten, und die Vernunft sagt uns, daß dem nicht anders sein kann.

Wir lassen die Gesetze, wie wir sie in unserer Abhandlung über den Rhythmus formulirt haben, folgen:

»1. Vom rein metrischen Gesichtspunkte aus haben die Noten, welche die Takte beginnen, gleiche Stärke. Die Stärke, welche eine halbe, Viertel-, Achtelnote u. s. f. am Anfange des ersten Taktes erhält, ist gleich jener, die eine halbe, Viertel-, Achtelnote u. s. f. am Anfange des 2., 3., 4. Taktes erhält. Nach diesem Grundsatze muß man vermeiden, die relativ schwachen Noten eines Rhythmus, die Anakrusen und die Schlußnote beim weiblichen Rhythmus auf einen guten Takttheil fallen zu lassen.

»2. Der Niederschlag allein kann dem Gefühle den Eindruck des abschließenden Ruhepunktes gewähren (siehe die Anmerkung S. 144). Der Schlußictus eines Rhythmus muß daher auf den ersten oder guten Takttheil fallen. Vor ihm muß ein Taktstrich zu stehen kommen. Wenn daher in einem $^6/_8$-Takte der Ictus auf den zweiten Takttheil, den Auftakt, wenn der Ictus in einem vierzeitigen Takte

auf den dritten Theil fällt, so ist der Takt schlecht bezeichnet, es würde im ersten Falle $^3/_8$-Takt, im zweiten ein zweizeitiger Takt zu wählen sein.
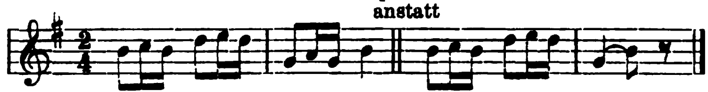
»3. Da die Rhythmen von verschiedener Länge sind, häufig durch Theilschlüsse (ictus intermédiaires) unterbrochen, so hat man so viel als möglich Takte von solcher Länge anzuwenden, dass sie diesen Ictus und der Ausdehnung der Rhythmen gerecht wird, für kurze Rhythmen kurze Takte, für lange Rhythmen lange Takte.

»Es ist daher der Rhythmus das Bestimmende für den Takt; es ist die periodische Wiederkehr des rhythmischen Haupttones von zwei zu zwei, drei zu drei, vier zu vier Taktheilen, der gerade diesen Takt fordert und keinen andern.

»Um daher den entsprechenden Takt zu finden, sehe man nach dem Schlußictus der Rhythmen und setze vor jedem einen Taktstrich; man zähle dann die Anzahl von Takttheilen innerhalb der aufeinanderfolgenden Taktstriche, und bekommt so den normalen, wahren und richtigen Takt, den Takt, der zwischen sich und dem Rhythmus Zusammenhang, Gleichmäßigkeit, Einheit herstellen wird, der die Harmonie zwischen Vernunft und Gefühl erzeugen, der endlich jede Störung, jedes Unbehagen vermeiden wird.«

Fügen wir zu diesen Regeln noch hinzu, daß Bindenoten niemals am Anfange eines Taktes stehen dürfen.[1] Stellen wir auch noch fest, daß man oft Rhythmen antrifft, die ihren Schlußictus auf dem schlechten Takttheile zu haben scheinen und doch nicht haben! Bei näherer Untersuchung merkt man bald, daß diese Ictus nur fingirt, scheinbar sind. Es sind weibliche Rhythmen, die durch Gliederung des ersten Theiles vom letzten Takte in mehrere Noten oder durch Einschiebung einer Pause vor der Schlußnote zu männlichen, starken Rhythmen gemacht werden. Beispiel:


Vivace aus der Sonate Op. 79 von Beethoven.



VII. Dies die Grundsätze, welche den Componisten beim Niederschreiben seiner Eingebungen leiten sollen. Dann wird seine Musik für den Spieler, wie für den Hörer klar und verständlich sein.

Nach dieser ganzen Darlegung von der Wichtigkeit der Rolle, welche die aus der Wechselbeziehung zwischen Takt und Rhyth-

[1] Im *Rhythme musical*, S. 24, haben wir Bindenoten (notes de soudure) jene genannt, die zur Verkettung zweier aufeinanderfolgenden Rhythmen dienen. Sie können unterdrückt werden, ohne eine andere Folge, als die Einführung eines leeren Zeitraumes, einer Pause, mit sich zu bringen.

mus entspringende Betonung spielt, wird der Leser nothwendigerweise schließen, daß die Tonsetzer ihr ganzes Augenmerk darauf richten, diese Betonung sichtbar, einleuchtend, greifbar zu gestalten, daß sie sich bemühen, sie dem Ausführenden zu erleichtern, ebenso wie dem Zuhörer. Das erscheint um so nothwendiger in unserer demokratisch nivellirenden Epoche, wo Alles Clavier spielt, wo Jeder als Künstler gelten will. Jeder sollte die Mittel erhalten, sich einen künstlerischen Anstrich zu geben und glauben zu machen, er fühle und begreife, was er spielt.

Weit gefehlt, lieber, naiver Leser! Obwohl den Componisten ein vollkommenes Notationssystem von unvergleichlicher, wunderbarer Klarheit zur Verfügung steht, bedienen sie sich desselben sehr häufig nur, um ihre Gedanken zu verwirren, zu verbergen.[1] Fast alle scheinen sie Schüler Richelieu's zu sein: Die Schrift ist dem Menschen nur gegeben, um seine Gedanken zu verbergen! . . .

Insbesondere wird die Betonung, wie sie aus der Verschmelzung von Takt und Rhythmus hervorgeht, zum öftesten vernachlässigt. Die Grundsätze, die in ihren Beziehungen vorherrschen, werden nicht beachtet, ja geradezu mißachtet!

Die größten Componisten, selbst solche, die man als unfehlbar zu betrachten liebt, wie Mendelssohn, nehmen keine Notiz von dem Gesetze, welches die Beziehungen zwischen Takt und Rhythmus beherrscht. Nur zu häufig geben sie ganz verfehlte Taktbezeichnungen ohne Rücksicht auf jene Wechselbeziehung und führen dergestalt den Ausführenden irre, indem sie ihn hindern, von allem Anfang an den Gedanken ihres Werkes zu erfassen.

Vielleicht wird man uns der Übertreibung beschuldigen. Geben wir daher einige Beispiele, geschöpft aus den geschätztesten, populärsten Compositionen Mendelssohn's, seinen Liedern ohne Worte.

Wir würden erstaunt sein, wenn der Leser nicht betroffen gewesen von der Unklarheit, die durch die Taktbezeichnung der Nr. 4, op. 19 in *A* dur, I. Heft, hervorgerufen wird.

Was bedeutet das C am Anfange des Stückes unmittelbar nach den drei ♯? Dieses C sagt bekanntlich, daß es ein vierzeitiger Takt ist. Ist es aber auch gewiß, daß die drei Noten: *e*, *a*, *h* des 5. Taktes einen Auftakt bilden? Man singe die Stelle und bemerke die Kraft, den Nachdruck, den das *a* erhält; die Energie, die man ihm zu geben geneigt ist, flößt uns Zweifel in dieser Richtung ein. Als Auftakt sollten diese drei Noten unbetont sein: das *a* ist aber betont! Dieses *a*

[1] Siehe: Histoire de la Notation musicale par M. M. Ernest David et Mathis Lussy. Paris, Imprimerie nationale.

des 5. Taktes, obwohl auf dem 3. Takttheile, ist zum mindesten eben so stark wie das erste *cis* des 6. Taktes. Daher sollte es gleich diesem auf den Anfang eines Taktes fallen und ihm ein Taktstrich vorangehen! Da sich dieselbe dynamische Erscheinung in den folgenden Takten wiederholt, sollte jeder derselben entzwei gespalten sein und zwei zweizeitige Takte bilden. Das *e* des 5., das zweite *cis* (Achtel) des 6., das zweite *h* des 7. Taktes u. s. f. sind Anakrusen und überdies mit accessorischem Charakter, die wir rhythmische Hilfsnoten (appogiatures rhythmiques) nennen. Sie sind für den Rhythmus nicht unentbehrlich und können unterdrückt werden, ohne daß der Rhythmus das Geringste darunter leidet. Man kann sie mit den Vorsilben vergleichen.

Wiederholen wir diese Untersuchung bei Nr. 9 in *E*dur, op. 30, II. Heft. Sein Takt ist ebenfalls durch C angegeben. Der Satz beginnt auf dem 3. Theile des 3. Taktes; Mendelssohn hat also abermals einen Auftaktrhythmus angewendet! Ist er richtig? Wir glauben nicht. Das *gis* am Anfange beansprucht einen Nachdruck, der durchaus nicht dem eines Auftaktes entspricht: es ist sehr betont und sollte daher einen Takt eröffnen. Dasselbe gilt von dem *fis* des 4. Taktes und jeder folgenden, auf einen 3. Takttheil fallenden Note. Sie haben die Bedeutung eines Ictus, sollen daher mit dem Niederschlage zusammentreffen und einen Taktstrich vor sich haben. Auch dieses Lied sollte im zweizeitigen Takte geschrieben sein, aus jedem Takte zwei gebildet werden. Hier könnte die Frage entstehen, ob das *gis*, Achtel im 4. Takte, zum vorhergehenden oder folgenden Rhythmus gehört, d. h. ob es Auftakt oder Bindenote ist. Aber diese Untersuchung gehört nicht in den Rahmen unseres Aufsatzes.

Nehmen wir Nr. 16, op. 38, III. Heft; wieder ein C, um den Takt zu bezeichnen. Der Rhythmus beginnt am Ende des 3. Taktes mit einem *e* als Auftakt und endigt mit dem *a* auf dem 4. Theile des 4. Taktes. Es ist ein weiblicher oder weiblich gemachter Rhythmus; denn das *a* könnte auf den 3. Takttheil fallen und das vorangehende *h* unterdrückt werden. Durch Weglassung desselben würde der Rhythmus männlich und das *a* spielte die Rolle eines Ictus. Daher sollte es auf die Thesis fallen, d. h. auf den Anfang eines Taktes. In der That wäre dies das Richtige. Auch hier sollte jeder Takt in zwei aufgelöst werden und die metrische Formel dieser Nummer wäre $^2/_4$. Man bemerke, welche Energie, welche außerordentliche Kraft dieses von uns unterdrückte zweite *h* gewinnt. Sowie man es beseitigt, wird der Rhythmus verweichlicht, entmannt. Man hüte sich, es zu eliminiren; es ist betont, weil es eine Tonwiederholung und weil es einen harmonischen Vorhalt involvirt.

Die Nr. 17 ist im $^{12}/_{8}$-Takt geschrieben; es sollten $^{6}/_{8}$ sein. Bei genauem Zuhören wird man fühlen, daß das fünfte *e* des 1. Taktes, das *a* des 2. Taktes den Ictus haben: folglich sollten sie mit dem Niederschlage zusammenfallen und einen Taktstrich vor sich haben, was für diese Nummer die metrische Formel $^{6}/_{8}$ ergibt.

Für die Nr. 18 hätte Bach den Takt $^{18}/_{16}$ vorgeschrieben; denn in der Begleitung kommen 18 Sechzehntel auf jeden Takt. Eine Triole bildet stets eine Ausnahme und hier gibt es keine Ausnahme vom Anfange des Stückes bis zum Ende. Jeder Takttheil hat eine doppelte Untertheilung zu je drei Gliedern. Nach unserer Anschauung ist diese Nummer in einem gemischten Takte verfaßt; im Gesange terno-binär, in der Begleitung terno-ternär; daher erfordert sie eine doppelte Taktangabe; $^{6}/_{8}$ oder besser $^{3}/_{8}$ (durch Spaltung der Takte) für den Gesang — $^{18}/_{16}$ oder $^{9}/_{16}$ für die Begleitung.

Die Nr. 19, op. 53, IV. Heft, in *As* dur ist mit dem Takte $^{12}/_{8}$ bezeichnet. Man singe sie und man wird bemerken, daß der erste rhythmische Ictus auf das erste *c* des 3. Taktes fällt; es sollte ihm daher ein Taktstrich vorangehen. Die Noten des 3. und 4. Taktheiles bilden in keiner Weise einen Auftakt. Aus jedem Takte sollten zwei gebildet und die Formel $^{12}/_{8}$ durch $^{6}/_{8}$ ersetzt werden.

Es scheint uns unnöthig, unsere Beweisführung weiter auszudehnen. Es genügt, die Aufmerksamkeit unserer Leser auf jenen Hauptpunkt gelenkt zu haben: die Nothwendigkeit, die Takteintheilung dem Rhythmus anzupassen. Es war, als wir die Nr. 36, op. 67, VI. Heft, als Serenade mit Text singen hörten, daß wir zu dieser Studie angeregt wurden. Der Sänger balancirte, wiegte, dehnte den Vortrag des ersten Melodietaktes auf eine so außerordentliche Weise, daß es uns auffiel. Wie kann man den ersten Takt eines Gesanges derart hinausziehen? Dies erschien uns erstaunlich. Bei näherer Prüfung der Gesangstimme ergab sich, daß der erste Takt einen Auftakt bildet; er kann unterdrückt werden.

Die wahre Anfangsnote, der Ictus des ersten Rhythmus findet sich in diesem Gesange auf dem *gis* des 5. Taktes. Demnach ist für diesen Gesang der $^{6}/_{8}$-Takt der allein passende, da ein Auftakt nicht auf den guten Takttheil am Anfange eines Taktes fallen darf. Mit der Formel $^{3}/_{8}$ ist dieses Lied ganz entstellt, unverständlich. Wie viele tausende Musiker haben dasselbe gespielt, ohne es zu begreifen. Sicherlich war das Vergnügen, das sie durch Anwendung des $^{3}/_{8}$-Taktes genossen, ein rein sinnliches.

Wenn nun während eines Stückes die rhythmische Construction wechselt, hätten die Tonsetzer auch den Takt zu wechseln. So

müßten z. B. in der eben besprochenen Serenade die von den Takten 28 bis 35 und 69 bis 83 gebildeten Strophen, sowie die neun letzten Takte in $^3/_8$ geschrieben sein. Dasselbe gilt von dem Spinnliede Nr. 34, op. 67, VI. Heft. Dieses ist in $^6/_8$ geschrieben. Der Gesang beginnt auf dem 6. Theile des 2. Taktes mit einem Auftakte und der erste Ictus fällt auf den ersten Takttheil, auf die Thesis des 3. Taktes. Weiterhin, im 80. Takt fällt der Auftakt auf den 3. und der Ictus auf den 4. Takttheil. Dieser Takt ist elliptisch. Um eine Pause von einem Takt zu vermeiden, vereinigt Mendelssohn in einem einzigen Takt den Schlußictus, das *c* des vorhergehenden Satzes mit dem Anfangsictus des folgenden.

Nach unserer Anschauung hätte der Autor vor dem *d* dieses 80. Taktes einen Taktstrich setzen und die folgenden Takte in $^3/_8$ schreiben sollen, damit die einzelnen Ictus nicht auf den Auftakt (le levé) fallen, was stets falsch ist. Übrigens würde der $^3/_8$-Takt für das ganze Lied besser am Platze sein. Der Autor hat dieses unterlassen wegen der ungemeinen Schnelligkeit dieses Stückes, wobei die Taktschläge zu abgehackt und ermüdend oft erscheinen würden.

Selbst in den Werken von größerer Bedeutung ist Mendelssohn nachlässig. So steht das Capriccioso brillante op. 22 im viertheiligen Takte. Es sollte ein zweitheiliger sein; jeder Takt sollte in zwei Takte getheilt werden. Das Gleiche gilt von der Serenade und Allegro giojoso op. 43 u. s. w.

VIII. Kann man diese Versehen der Unachtsamkeit, Zerstreutheit zuschreiben? Wir glauben nicht. Sie sind zu häufig, um in etwas Anderem ihren Grund haben zu können, als in dem Mangel des Gefühls für die Wechselbeziehung zwischen Takt und Rhythmus. Ja, der geniale Musiker, der größte Symphoniker unseres Jahrhunderts nach Beethoven, der unfehlbare Mendelssohn, scheint uns auf die correcte Taktbezeichnung nicht genug Gewicht gelegt zu haben. Man wird vielleicht sagen, daß wir die Rolle des Taktes im Rhythmus und die Unzukömmlichkeiten, die sich aus einer mangelhaften Taktbezeichnung ergeben, zu hoch anschlagen.

Doch nein, es ist keine Übertreibung.

Oftmals haben wir Schüler diese reizende Musik ohne Gefühl, ohne Verständniß ausführen hören, solange sie nach der vorgezeichneten Taktart spielten, solange sich ihr Geist unter dem Joche des falschen Taktes bewegte. Sie spielten mechanisch als wahre Notenfresser. Sobald ihnen jedoch der richtige Takt angegeben worden, sahen sie klar, begriffen sie. Alsbald drangen sie ein in das Werk, identificirten sich mit demselben, Phrasirung und Betonung wurden

verständnißvoll und sie vermittelten den Hörern den eigensten Sinn, den Gefühlsinhalt, wie er dem Werke zukam.

Es kann auch nicht anders kommen.

Schlecht notiren heißt eine falsche Betonung unterschieben, heißt den Ausführenden auf Irrwege leiten. So macht denn die Betonung — wir haben es mehr als hinlänglich nachgewiesen — die Musik verständlich, sie allein gestattet, dieselbe geistig zu genießen. Ohne dieses Verständniß erhebt man sich nicht zu der Höhe, welche das innere Wirken der Idee offenbart, man bleibt am Boden haften; verschlossen bleibt jene höhere Sphäre, wo der Musiker sich genaue Rechenschaft gibt von dem, was er fühlt. Unrichtige Notirung beweist demnach, daß man sich selbst nicht zu jener leuchtenden Sphäre erhoben, daß man nur die sinnlichen Eindrücke eines musikalischen Werkes aufgenommen hat!

Die auserwählten Musiker allerdings suchen, sobald sie sich einem unbekannten Werke gegenüber finden, sich von seinen Unklarheiten zu befreien. Ihr Gefühl berichtigt hier, verbessert dort unbewußt die falsche Schreibweise und stellt die vollkommene Übereinstimmung zwischen Takt und Rhythmus her, Übereinstimmung, aus welcher das dem Satze innewohnende Gefühlsmoment leuchtend hervortritt. Aber wie wenig zahlreich sind die Liebhaber und Künstler, welche diese kostbare Fähigkeit besitzen! Wozu übrigens selbst die Bestbegabten in die Lage bringen, umherzutappen, sich abzumühen und Zeit zu versäumen?

Wie oft sind diese bewundernswerthen kleinen Dichtungen, die Lieder ohne Worte, herausgegeben, mit Fingersatz versehen, durchgesehen, verbessert worden. Nicht einer dieser Verbesserer hat gerade die unentbehrlichsten Änderungen angebracht. Nicht Einer hat es versucht, die wahre Betonung, die allein das Verständniß vermitteln kann, zu erleichtern. Tausende von Pianisten haben diese Kleinodien gespielt, wenige sie aufgefaßt! Die wahrhaften ästhetischen und geistigen Genüsse, welche diese Meisterwerke ihnen bieten sollten, sind ihnen entgangen. Ähnlich den Ungebildeten, die Latein lesen und singen, ohne den Sinn der Worte zu begreifen, und die schließlich dennoch einen gewissen, unerklärlichen Reiz an diesen Lauten finden, haben sich Tausende von Musikern mit den Ergötzungen rein sinnlicher Art begnügt, die ihnen diese Werke verschafft haben.

IX. Man darf sich fragen, wer uns ermächtigt, uns arme Theoretiker, zu erklären, daß Mendelssohn sich geirrt hat? Wo sind die Kriterien, die Vorbilder, die uns erlauben, diesem unvergleichlichen Künstler Fehler vorzuwerfen? Diese Vorbilder, sie werden

uns von allen Classikern geliefert. Bach, Händel, Mozart, Beethoven u. s. f. zeigen in gleichen Fällen andere Taktnotirungen als Mendelssohn. Niemals wird in ihren Werken der Schlußictus eines Satzes mit den schwachen Takttheilen zusammenfallen, außer der Ictus wäre ein bloß scheinbarer. Was uns zu der Erklärung berechtigt, Mendelssohn habe sich geirrt, es ist ferner die Klarheit, die Leichtigkeit der Ausführung und Auffassung, welche sich bei den Schülern einstellt, sobald ihnen der richtige Takt angegeben wird; es sind die Grundsätze des Rhythmus selbst!

Wir glauben daher, daß der Takt jedesmal da falsch ist, wo die rhythmisch betonten Noten, der Ictus nicht mit dem Niederschlage, dem guten Takttheile zusammenfallen, wo sie nebenher auf schwache Takttheile zu stehen kommen!

Übrigens sehen wir ab von der Schrift. Man spiele irgend ein Stück vor einem wahren Künstler; sogleich wird er uns sagen, in welchem Takte es geschrieben sein soll. Oder man höre selbst einen Gesang an, sehe auf die Ictus oder starken Töne; man setze, wenigstens im Geiste, vor jeden einen Taktstrich; hierauf vergleiche man den so erhaltenen Takt mit dem angegebenen. Wenn sie übereinstimmen, um so besser; wenn nicht, untersuche, prüfe man nochmals sorgfältig. Erlaubt die Prüfung das Aufgeben des gefundenen Taktes nicht, so wird er an die Stelle des aufgezeichneten zu setzen sein. Er ist der richtige! Gewiß hat sich der Tonsetzer nicht die gleiche Mühe gegeben und hat nicht gleich feste Principien zu Führern gehabt.

Indem wir diese Studie schließen, drängt es uns zu erklären, daß nur die Liebe zur Wissenschaft und nicht der Geist der Verkleinerung diese Zeilen dictirt hat. Der Ruhm Mendelssohn's ist über unsere Kritik erhaben. Wenn wir wüßten, daß vorliegende Arbeit im Geringsten daran rütteln könnte, wir hätten sie nie geschrieben. Mendelssohn gilt, und mit gerechtem Grunde, als eine der vollendetsten musikalischen Naturen unseres Jahrhunderts, classisch und im zartesten Sinn des Wortes künstlerisch.

Mendelssohn war nicht bloß ein gebildeter Musiker, sondern auch in den Wissenschaften ganz besonders zu Hause. Durch die Wahl der Beispiele aus seinen Werken beweisen wir daher, daß wir ihn über alle seine Nachfolger stellen.[1]

Möge doch das Beispiel Mendelssohn's allen Musikern zur Lehre

---

[1] Getreu unserem Principe, den Anschauungen verschiedenster Richtung Raum zu gewähren, ist auch diese Meinungsäußerung des hochgeehrten Herrn Verfassers aufgenommen. Anmerkung der Redaction.

dienen. Nur weil er vielleicht der rhythmischen Frage nicht genügende Aufmerksamkeit geschenkt hat, führt der bestbegabte, unterrichtetste aller Musiker Tausende von Spielern auf Irrwege. Er, der ideale Künstler, hat Tausenden von Musikern den vollen geistigen Genuss seiner wunderbaren Tonschöpfungen verkümmert. Sollen wir annehmen, daß diese Lücke auf dem Glanze seiner Vollkommenheit den Schatten eines Zweifels erscheinen läßt? Hat er selbst die entzückenden Wendungen seiner Werke in ihrer vollen ästhetischen Pracht mit vollem künstlerischen Bewußtsein genossen? Wir behaupten nichts in dieser Hinsicht. Es ist schon zu viel, daß dieser engelgleiche Genius einen solchen Zweifel im Geiste seiner aufrichtigsten Verehrer aufkommen lässt und zur Aufwerfung dieses psychologischen Problems Gelegenheit giebt!

Und wir, Musiker aller Länder, Musiker von der verschiedensten Begabung, lassen wir uns gesagt sein, weder das Studium der Harmonie, noch das des Contrapunktes und der Fuge, noch eine ganz außergewöhnliche Geschicklichkeit der Instrumentation im Dienste der reichsten und mächtigsten Erfindungskraft genügen, unsere Werke in jene erhabene Sphäre zu bringen, wo der Musiker begreift, was er fühlt: das künstlerische Bewußtsein. Die Wissenschaft vom Rhythmus allein, die angeborene oder die erworbene, liefert den Schlüssel zur Pforte dieses Heiligthums, das so vielen Laien verschlossen bleibt.

Notizen über das Dirigiren mittelalterlicher Gesangschöre.

Von

P. Ambrosius Kienle.

Die Geschichte der mittelalterlichen Musik hat noch manche vergilbte, ungelesene Blätter. Sie gleicht nur zu sehr einem jener alten Codices, die man in den großen Bibliotheken findet, und die an sich schon schwer zu entziffern, durch Sorglosigkeit noch unleserlicher geworden sind. Gewiß ist, daß man im Mittelalter in den Kirchen viel sang, weit mehr als in unserer Zeit; in den Domen und Klöstern verstummte der Chorgesang keinen Tag. Auch ist zum größeren Theile nicht mehr unbekannt, was gesungen wurde. Die vielen Publikationen der letzten fünfzehn Jahre haben dieses Gebiet aufgehellt. Die Frage ist hauptsächlich: Wie wurde gesungen? Man könnte einfach antworten und sagen: Schön, besser als man in unserer Zeit in den Kirchen singt. Der Beweis wäre nicht schwer zu erbringen. Man brauchte nur die mittelalterlichen Gesangbücher oder eine der besseren Editionen aus unserer Zeit zu öffnen und einen Kirchensänger zu fragen, welche der langen, reichen Melodien er singen wolle. Die Panik vor diesen Jubilationen ist ja groß. Es sei unmöglich, mit unseren Sängern derartiges auszuführen, betheuert jeder Chordirigent. Im Mittelalter aber waren diese Melodien so ziemlich Gemeingut aller Chöre. Die Sänger jener Zeit stehen also in dieser Hinsicht rühmlich da.

Wenn man sich aber das »Wie« näher veranschaulichen will, steht man wieder vor ungelösten Räthseln. Es standen ja in den Chören der Dome und Abteien oft 40—80 und selbst über 100 Personen, die sich alle am Gesange betheiligen konnten. Wie war es möglich, diese Massen zu beherrschen, zu leiten? wie war ein kunstmäßiger, schöner Gesang zu ermöglichen? Betrachtet man dann die

oft so zarten, ausdruckvollen Melodien, so erscheint das Problem noch größer. Wir bekennen, daß uns diese Frage schon Jahre hindurch, so lange wir uns mit der Geschichte des Chorales befassen, beschäftigte. Freilich, so lange man sich die vielen Personen als eine einzige, ungetheilte Menge und ihren Gesang als eine schwerfällig einherwankende Tonmasse vorstellt, findet man keinen Ausweg. Wenn man aber genauer zusieht, zeigt es sich, daß die mittelalterlichen Chöre wohlgeschulte, schlagfertige Truppen waren. Die einzelnen Sänger sind von Jugend auf oder durch langjährige, tägliche Übung ihrer Sache sicher, sattelfest und zuverlässig geworden. Die ganze Schaar ist in kleinere Gruppen aufgelöst; leitende Stimmen sind durch den Chor hin vertheilt. Dazu kommt, daß das liturgische Arrangement, die responsorialen und antiphonalen Wiederholungen, der Wechselchor, der Einzelgesang den guten Vortrag erleichterte. Noch in unserer Zeit lehrt die Erfahrung, daß in einem ähnlich eingerichteten Chor eine einzige Stimme eine Schaar von 40—50 Sängern mit einem leisen rhythmischen Fingerdruck dirigiren kann. In solchen Chören läßt sich also ein feiner, geistvoller Gesang schon denken.

Der mittelalterliche Kantor hatte übrigens verschiedene Mittelchen, die ihm seine Aufgabe erleichterten. Dazu gehört auch **das Malen der Melodie durch Bewegungen und Gesten mit der Hand.** Im Folgenden möchten wir über diese eigenthümliche Art, den Chor zu dirigiren, einige Notizen zusammentragen, die bisher in größeren Werken zerstreut und unbeachtet umherlagen. Sie sind zwar spärlich, doch scheint mehr nicht vorhanden zu sein; es wird genügen, die Sache ins Klare zu setzen.

Das Urbild und Prototyp für alle mittelalterlichen Gesangschöre war die vom Papst Gregor I. dem Großen († 604) neu organisirte Sängergenossenschaft, die Schola cantorum. Schola müssen wir hier mit Innung, Zunft, Körperschaft erklären oder umschreiben. Die Schola bestand aus 7 Subdiakonen. Der erste hieß Primicerius oder Prior scholae, der zweite Secundicerius oder Secundus scholae, die beiden folgenden Tertius und Quartus scholae oder Archiparaphonisten, die letzten drei Paraphonisten. Diese sieben Sänger haben wir uns umringt zu denken von einer Schaar hellstimmiger Knaben. Papst Gregor beschäftigte sich bekanntlich selbst in seinen kranken Tagen, als er nicht vom Bette aufstehen konnte, damit, die Knaben in seinem Gesange zu unterweisen. Ein flagellum — Stock, Strick oder wahrscheinlicher eine durchsägte, hölzerne Pritsche — half ihm, die unruhigen Geister in Schranken zu halten. Mancher, dem die Siebenzahl der großen Sänger zu gering schien, glaubte eine Ver-

stärkung durch andere Sänger annehmen zu müssen. So sagt Thomasi, einer der erfahrensten Liturgiker: »In das Collegium der Cantoren wurden Subdiakone unter Beiziehung von Klerikern der niedrigeren Rangordnungen gewählt.« Diese Sache ist aber zum wenigsten sehr unsicher, denn es werden nirgends mehr erwähnt; vielleicht sind sie durch eine weiter unten noch zu erwähnende Stelle geradezu ausgeschlossen, denn dort werden als beim Gesange mitwirkende Glieder nur die beiden Arten Paraphonisten und die Knaben genannt.

Diese Sängerschaar nun ist am Tage, da der Papst celebrirt, im untern Chore der Kirche versammelt. Eine alte Urkunde aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, vielleicht vom heil. Gregor selbst verfaßt, der I. Ordo Romanus, giebt darüber Auskunft. Die Sänger tragen das bis zur Fußsohle niederwallende, weiße Gewand, die Alba, und die faltenreiche, glockenförmige Casula oder Planeta. Ist der Papst im Secretarium angekleidet, so erscheint der vierte Sänger vor ihm und meldet, wer die Epistel liest und wer das Graduale singt. Hat er die Zustimmung des Papstes erhalten, so bringt er die Meldung an seinen Obern, den Primicerius, zurück; die Schola stellt sich in zwei Reihen auf, die Männer an den Flügeln, die Knaben in der Mitte oder die Männer gegen das Schiff hin, die Knaben dem Altare zu (statuuntur per ordinem acies duae tantum: paraphonistae quidem hinc inde a foris, infantes ab utroque latere infra per ordinem). Nach dieser Aufstellung hebt der Primicerius den Introitus an. Im weitern Verlauf des Dokumentes finden wir noch die nachträgliche Bemerkung: Sobald der Subdiakon der Schola die Antiphon zum Introitus angestimmt hat, hebt er seine Planeta zu einem Bausche auf (Subdiaconus vero de schola statim ut imposuerit antiphonam ad Introitum, levat planetam cum sinu), d. h. er faßt den vorderen Theil seiner Planeta vorn auf der Brust in einen Bausch zusammen, so daß die Arme frei werden. Dies geschah, wie wir als ziemlich sicher annehmen möchten, um mit der rechten Hand durch Actionen und Gesten die Bewegungen der Melodie anzudeuten und dadurch den Gesang zu leiten. Dieser Zweck ist zwar nicht angegeben; er scheint aber aus anderen Thatsachen, die wir noch anführen werden, zu folgen. Das Zusammenfalten des Obergewandes wird zwar auch von anderen Ministern, Diakonen und Subdiakonen, erwähnt, von unserm Sängersubdiakon aber mit Vorzug. Für unsere Begriffe ist diese Einrichtung etwas befremdend und überraschend. Doch finden wir sie der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit der damaligen Zeiten sehr entsprechend und für einheitliche Leitung des Gesanges sehr geeignet.

Eine bedeutende Gewandtheit und feiner Sinn für ästhetisch schöne Formen muß wohl mit dieser Gestikulirung verbunden gewesen sein; sonst hätte sie der edlen, zarten Choralmelodie mehr geschadet als genützt. Leicht war es jedenfalls nicht, und es zu reconstruiren dürfte uns bei dem mangelnden oder doch mangelhaften Sinn für schöne Bewegung und klassische Linien, der den Alten so lebendig war, fast unmöglich sein. Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich, wie er mit anderen jungen Sängern in einem engern Kreise unter der Leitung eines ausgezeichneten Choralkenners, wie wir keinen zweiten haben, oft stundenlang eine Choralmelodie studirte, und immer mehr von Bewunderung erfüllt, von Entzücken hingerissen wurde über die sich aufschließende, musikalische Schönheit. Da erhob sich immer, oft unbewußt und unwillkürlich, die Hand des Lehrers und malte in feinen Linien die graziöse Bewegung der Melodie. Wir gestehen, daß wir jener Hand viel verdanken; durch sie ward uns das Verständniß gar mancher Modulation, mancher feinen rhythmischen Wendung vermittelt. Es war, als ob diese Hand uns junge Sänger elektrisire. Später hat der Verfasser das Gleiche nachzuahmen gesucht, doch ohne den gleichen Erfolg. Die Hand vermochte nicht wiederzugeben, was der Geist empfand. Aber auch sonst fanden wir, daß der Sänger, der Andere im Choral unterweisen soll, instinktiv nach diesem Mittel, dem Anschauungsunterricht in der Musik, greift, wenn ihm die Worte fehlen oder seiner Vorstellung nicht genügen. Die Sache ist natürlich; die Melodie wird dadurch sichtbar, plastisch, greifbar. Diese natürlich sich ergebende Bewegung voll subjektiver Unregelmäßigkeit müßte, in objektive Ordnung und Bestimmtheit gebracht, für mimische Künste wie ein Kanon schöner Formen sein. So haben wir uns gewiß auch die Tonlinien des römischen Kantors zu denken, fein, elegant, typisch, für gleiche Formeln identisch, auf einigen fundamentalen Gesten basirend und doch frei genug, um auf jeden geistigen Impuls des Sängers mit einer stärkeren oder schwächeren Markirung zu antworten.

Man wird hier an den Takt denken, und wirklich ist ein historischer Zusammenhang unverkennbar. Doch ist die Taktbewegung mit der freien, feinern des Chorals nicht zu vergleichen. Sie ist zu hart und derb. So malte also der römische Primicerius die Rhythmen. Ruhig und gemessen zeichnet die Hand die mittlere, mäßige Bewegung, gewandt und schnell die flink eilenden rhythmischen Füße, gewaltig und hoch schwingen sich die melodischen Bogen, langsam und majestätisch gleiten sie von ihrer melodischen Gipfelung nieder, zart und weich legen sich die weihevollen Formen eines

innigen Gebetes hin; kräftig und fest treten andere auf; hier thürmt es sich langsam und imposant auf, dort springt es in überraschender Plötzlichkeit wie eine schlanke Säule empor. In dieser Art muß die Bewegung der Hand gewesen sein, nach den noch bestehenden Melodien zu schließen.

Sehen wir uns nun nach den Beweismomenten um. Wir glauben, sie in der St. Galler Sängerschule, in Montecassino und in Mailand zu finden. Die römische Liturgie (gottesdienstliche Feier) war für die Völker des Mittelalters Richtschnur und Norm, die man bis in alle Einzelheiten nachahmte, so sehr, daß man wieder aus den Einrichtungen dieser Einzelkirchen zurückschließen kann auf die Verhältnisse in der römischen Mutterkirche. Wie der Nachfolger Petri an hohen Festen feierlich zum Altare zog, genau so die Metropoliten von Arles, Lyon, von Mainz, und dem entsprechend die übrigen Bischöfe — nicht zum Schaden der Kirchen; denn die Regel des kirchlich Schönen, Würdigen war damals in Rom verkörpert, wie sie es noch in den römischen Ceremonialvorschriften ist.

Vor allen Kirchen rühmte sich die von St. Gallen, den römischen Gesang am reinsten zu besitzen. Dort hatte ja Romanus, der päpstliche Sänger, zu Karls des Großen Zeiten bis an sein seliges Ende gewirkt und die Tradition des römischen Gesanges fest begründet. Noch im 13. Jahrhundert glaubte Ekkehard V. fest und unerschütterlich an die treue, ungetrübte Überlieferung der römischen Gesänge in seinem Kloster. Bei einem der hervorragendsten Männer dieser Schule finden wir die erste Notiz über die Handbewegung im Gesang. Ekkehard, der vierte dieses Namens, war wegen seiner hervorragenden Talente als Kantor an die Primatialkirche Deutschlands, an den Mainzer Dom, berufen worden. Es war im Jahre 1030, da der Kaiser Konrad mit seinem Hof, vielen Bischöfen und Fürsten das Osterfest im nahen Ingelheim feierte. Mitten im Chore, dem kaiserlichen Throne gegenüber, stand der choralkundige Mönch von St. Gallen, den Gesang zu leiten. Als nun nach dem Alleluja Pasca nostrum die Sequenz beginnen sollte, so erzählt der Chronist Ekkehard V., und der Kantor die Hand erhoben hatte, um, wie es sich gebührt, die Weisen der Sequenz mit der Hand zu malen, da ereignete sich das dem Kantor so Ehrenvolle, daß drei Bischöfe im Pontifikalschmuck in den Chor hinabstiegen, um mit ihm die Gesänge zu singen, die er sie in St. Gallen selber gelehrt hatte.

In dieser Umgebung, bei einem so hochfeierlichen Akte, erhält die zufällig angefügte Notiz über die hocherhobene, melodiemalende Hand (cum manum ille ad modulos sequentiae rite pingendos levas-

set) einen großen Nachdruck. Es war so vorschriftsmäßiger Gebrauch (rite). In Gegenwart des Kaisers und der Bischöfe hatte der erste Kantor des Reiches, der strenge Mönch vom berühmten Kloster St. Gallen, gewiß keine Lust zu persönlichen, subjektiven Neuerungen. Die Sequenz kann kaum eine andere gewesen sein, als die Notker-sche »Laudes Salvatori«, es gab wohl noch keine zweite für den Ostertag; sodann war das Ansehen der Notker'schen Schöpfungen zu groß, als daß sie von einer anderen Composition an diesem Tag hätte können verdrängt werden. Da die Melodie sehr einfach ist, war sie des Melodiemalens nicht besonders bedürftig. Wir vermuthen, daß es beibehalten wurde, weil es auch bei anderen Gesängen üblich war. Der Kantor wird sich begnügt haben, die Energie einiger Stellen, das kräftige Aufsteigen zu malen und den imposanten Schluß zu markiren.

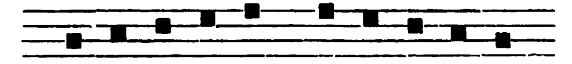
Aus dem Gesagten ist sicher, daß in St. Gallen, Mainz und überhaupt in Deutschland beim Sequenzengesang das Melodiemalen durch Handbewegung stattfand, wahrscheinlich, daß es auch bei anderen Gesängen nicht fehlte. So mag es wohl Romanus, der päpstliche Sänger, eingeführt haben.

Pilgern wir nun von der Metropole des kirchlichen Deutschland nach der Metropole des mittelalterlichen Ordenslebens, nach Monte Cassino in Italien, dem Stammsitz des Benediktinerordens. Das Kloster hatte zur Zeit Karls des Großen herrlich geblüht. Die tiefschwarze Wolke, die im 10. Jahrhundert das kirchliche Leben in Italien verdunkelte, brachte für Monte Cassino wenigstens einen Rückgang in der literarischen Blüthe. Derselbe zeigt sich deutlich in der Sprache des Mönches, der im 11. Jahrhundert die Chorordnung seines Klosters beschreibt, wobei er auch der dirigirenden Handbewegung Erwähnung thut. Da es nicht möglich ist, sein Stammeln zu übersetzen, geben wir den Originaltext[1]: Ex una parte chori tres clerici in ecclesia et tres de alia; et magister per medium, qui albas indutum atque pluvialem, sinistra manu pastoralem virgam propter disciplinam tenens, ut omnes objiciantur. Proinde dextera manu elevata metiri atque componere ostensionibus omnibus demonstrat, ut insimul aspiciantur ad manum, ut sicut metiendo praenotatur cantus, omnes quasi una voce concorditer cantum componat sicut de acies pugnatorum diximus. Et isti ita directa mente, mundo corde, prona voluntate, voces aequales atque consimiles zelum odii contra diabolum: et zelum amoris Dei dirigat cantum; . . . ordinati per longum et dorsum recumbati ad chorum. Levitae in secundo

[1] Gerbert, de cantu et musica, Bd. 1, lib. 2, cap. 2.

gradu in subtus iterum astando faciem contra illi qui inde vel contra magistrum, qui per medium ibat, directi per longum ordinati stent sicut et presbyteri; similiter in pavimento ante diacones ordinati per longum stent exorcistae atque acolythi, lectores et ostiarii et de alia parte episcopus vel abbas super choros stet recumbatum. Der Bericht liest sich holperig. Der Mönch schreitet auf unwegsam gewordenen Pfaden. Seine Standesgenossen in Deutschland schrieben damals ein flüssiges Latein voll Poesie und Wärme. Was die drei Kleriker auf jeder Seite, außerhalb der Chorreihen, wie es scheint, zu thun haben, bleibt unklar. Die Priester bilden die hintere Chorreihe (dorsum recumbati, an die Rückwand sich anlehnend?); vor ihnen stehen in einer langen Reihe, der andern Chorseite (contra illi qui inde?) und zugleich dem in der Mitte stehenden magister chori oder Kantor zugewandt, die Diakone, vor diesen die Akoluthen, Lectoren und die übrigen niedrigeren Mitglieder des Chores. Allen Ordnungen und beiden Chorseiten präsidirt der Bischof oder Abt. Der Gesangsmeister in der Mitte des Chores ist in Alba und Chormantel, im liturgischen Festkleid; in der Linken trägt er den Kantorstab zum Zeichen, daß Alle in gesanglicher Hinsicht ihm unterworfen sein müssen, also eine Insignie choraler Jurisdiction; die Rechte hält er hoch und zeigt in gut abgemessenen, wohl combinirten (metiri, componere) Bewegungen den Lauf der Melodie. Alle im Chore haben auf diese dirigirende Hand hinzuschauen und wie aus Einem Munde zu singen. Der Gesang muß aus einem reinen Herzen kommen; Eintracht, Zucht, Unterwürfigkeit und heiliger Eifer müssen sich auch im Singen zeigen; die Stimmen sollen sich ineinander verschmelzen. Das ist, was hauptsächlich verlangt und als Grundbedingung eines schönen und würdigen Gesanges betrachtet wird.

Gerbert bringt noch eine weitere Stelle desselben Autors, welche das Obige vervollständigt: Unus magister in medio stat sacribus vestibus indutus, qui dicitur cheronomica (χειρονομικος), sinistra manu baculum Episcopi vel Abbatis tenens, quasi potestate ab eo accepta dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum casibus demonstret, ita ut diximus serena voce ostendens per quinque neumas in quinque chordis ascendit vel descendit per gradibus chordarum tonando: ita illa neuma quae ascendit vel descendit serenimpha vocatur. Ita facta est, quem cum manibus demonstrat.



Quae insuper et in subtus per septem organis qui nominatur ita:

Tricanus, Cuphus, Bubos, Chamilon, Anaton, Scalpidon, Ionicon, Boarmus — fidem ostendunt et voces fervorem sancti amoris quasi omnes insimul unus spiritus, una fides, cor et anima una, una voce quasi unum corpus . . . laudem Deo reddunt. Trotz des barbarischen Lateins gewinnt man den Autor doch lieb ob der Frische und naiven Lebhaftigkeit, mit der er die interessantesten Gedanken zusammen stoppelt, die man in schön und klassisch geschriebenen Schriften nicht findet. Er war wohl ein lebensvoller, warm empfindender Sänger. Man möchte ihn gehört haben. Den genauen Sinn im Einzelnen möge der gütige Leser selbst zu enträthseln suchen. Den Inhalt im Allgemeinen verbinden wir mit der Erklärung. Der Magister, der an hohen Festen in Paramenten im Chore steht, trägt einen Stab wie ein Bischof oder Abt, weil er von ihnen eine Amtsgewalt hat. Er heißt cheronomica, weil er mit der Hand (χειρ) das Gesetz und die Regel (νομος) des Gesanges giebt. Die ungewöhnliche Endung des Fremdwortes könnte aber auch darauf hindeuten, daß nicht die Person, sondern ihre Aktionen mit dem Namen bezeichnet werden sollen. Die Bezeichnung und die Sache selbst kommt von den Griechen, wie wir weiter unten noch näher besprechen werden, und war als Cheironomie bekannt. Der Magister hat genau die Melodie studirt und kann daher (per studium artis) die Fälle (neumorum casus), Bewegungen, Einschnitte, die Form der Neumen oder Melodiegruppen leicht angeben. Als Beispiel wird eine aus fünf Tönen bestehende, stufenweise auf- oder absteigende Neume oder Notenfigur, serenimpha, angeführt, deren fünftöniges Schreiten durch des Meisters Hand angedeutet wird. Außerdem sind noch acht andere Namen genannt, die wahrscheinlich auch Neumen bezeichnen. Endlich wird die Einmüthigkeit und die heilige Intention, mit welcher gesungen wird, nachdrücklich hervorgehoben. Den Namen Serenimplia (!) finden wir auch jetzt noch in der Neumentabelle eines Pergamentcodex des Klosters Monte Cassino[1]). Ebendort stehen noch andere Neumenbezeichnungen, die nicht minder exotisch aussehen. Wir entnehmen unserer handschriftlichen Copie die Namen: Celis, Acupuvola, Spil, Crodula, Corpui, Acupusta, Acutra, Acutrapite, Bearbi etc. Die Bedeutung der darüber stehenden Neumen ist leicht zu erkennen, um so schwerer der Sinn und die Etymologie der Namen. Es sind vielleicht Überbleibsel des Vulgärlateins oder Proben des damals sich bildenden Italienisch.

Aus den Worten unseres cassinesischen Autors entnehmen wir mit Sicherheit, daß im 11. Jahrhundert auf Monte Cassino, dem ersten

[1] Theilweise abgedruckt bei Coussemaker, histoire de l'harmonie.

Kloster des Benediktinerordens, das Melodiemalen mit der Hand ein gottesdienstlicher Gebrauch war. Nun erwäge man die enge Verbindung und den steten Verkehr dieser Abtei mit Rom. Die Mönche hatten, nach der Zerstörung von Cassino durch die Longobarden, beinahe 100 Jahre am Lateran in Rom gewohnt und wahrscheinlich den Gesang daselbst geleitet. Mönche von Cassino wurden oft zu Cardinälen der römischen Kirche erwählt.

Merkwürdig und überraschend ist, daß wir die gleiche Art der Chordirektion auch in der durch die Alterthümlichkeit ihrer Gebräuche ausgezeichneten, ehrwürdigen Domkirche von Mailand finden. Ungefähr ums Jahr 1130 schrieb hier ein Domsakristan die mailändischen Riten auf. Aus diesen Aufzeichnungen lernen wir, daß alle hierarchischen Ordnungen und Collegien, Priester, Diakone, Subdiakone, Notare, Lectoren u. A. sich am Chorgesang betheiligten. Die eigentliche Stütze des Gesanges waren die 16 Lectoren. Ihr Primicerius, der auch einen Stab führte, war Lenker und Leiter der ganzen Chorordnung. Eine andere Genossenschaft, die für den mailändischen Chorgesang von Bedeutung ist, sind die Singknaben. Es scheinen ihrer ziemlich viele gewesen zu sein; sie bildeten vier Abtheilungen, deren jede unter einem magister scholarum stand und die mit einander abwechselnd im Dom Chordienst hatten. Sie erhielten täglich Unterricht im Gesange, dem man große Wichtigkeit zuschrieb, da selbst der Erzbischof ihn besuchte und visitirte. Die Handbewegung beim Gesang wird von Berold gelegentlich der Riten des Weihnachtsfestes erwähnt. Am Vorabende dieses Festes zieht der Erzbischof feierlich zur Vesper. Eine große Assistenz von Würdenträgern im gottesdienstlichen Feierkleide begleitet ihn. Nach der Eröffnung des Officiums sammelt der Primicerius der Lectoren, in der Mitte des Chores stehend, seine Untergebenen um sich, so daß sie ihn im Halbkreise umringen (lectoribus circumstantibus eum in modum coronae), und singt mit ihnen die festliche antiphona in choro. Dabei gibt er mit der Hand und der Stimme die Direktion im Auf- und Absteigen der Melodie (ipso meditante manu et voce descensionem et ascensionem antiphonae). In gleicher Weise sind die Knaben um ihren Magister geschaart und wiederholen nach dessen Angabe und Leitung denselben Gesang (simili modo magister scholarum).

Wir glauben zu der Annahme berechtigt zu sein, daß dieses meditari manu (= indicare, significare nach Du Cange) allgemein beim mailändischen Chorgesang Anwendung fand, und daß es nur gelegentlich und zufällig ist, daß der Autor an dieser Stelle davon Erwähnung thut, wie Ähnliches bei ihm öfter geschieht; wäre es ein

specieller Weihnachtsgebrauch, so würde er nicht unterlassen, diesen Umstand hervorzuheben. Dieser Usus ist entweder der ambrosianischen Kirche eigenthümlich oder er ist aus der römischen herübergenommen. Im ersteren Falle ist er sehr alt, sicher vorgregorianisch, und zeigt an, daß er auf einer allgemeiner verbreiteten Anschauung und Übung beruht. Nach unseren eingehenderen Studien über die mailändische Liturgie scheint uns dies wahrscheinlicher. In beiden Fällen wirft er erhellendes Licht auf die Usanz in der römischen Kirche.

Nun können wir aber noch weiter gehen und diesem Gebrauch bis auf sein historisches Wurzelwerk nachgraben. Dieses finden wir in der griechischen Kirche, aber in einer uns noch mehr überraschenden und befremdenden Form. Nach Leo Allatius und Goar sind bei den Griechen die Sänger beim Chorgesang in zwei Abtheilungen geschieden wie im Abendland. Jede Abtheilung oder Chorseite hat ihren Vorsänger oder Präses, δομεστικος[1] του δεξιου χορου — του αριστερου. Beide sind dem πρωτοψαλτης oder ersten Kantor untergeordnet. Dieser steht in der Mitte des Chores und leitet von hier aus den Gesang. Sein Amt ist ein wichtiges, bevorzugtes. »Er hat die göttlichen Lobgesänge vorzusprechen und die Kanones anzustimmen« (τους θειους προλεγει τοις ψαλλουσιν ὑμνους ἠτοι κανοναρχει), sagt von ihm Simon von Thessalonich. Wir lassen die ganze Stelle aus Goar (Euchologium graecum, p. 23) folgen, da sie wichtige Einzelheiten enthält: »Selten singen die Griechen aus Büchern auf dem Pulte und noch seltener aus solchen, die mit Musiknoten versehen sind. Diesem Mangel glauben sie genügend dadurch abzuhelfen, daß irgend Jemand (halblaut), so daß er von Allen gut gehört werden kann, beiden Chorseiten aus einem Buche in kleinen Abschnitten vorsagt, was zu singen ist. Bei Gesängen, die mehr bekannt und gebraucht sind, bedienen sie sich verschiedener Bewegungen der rechten Hand und der Finger, welche sie ganz, halb einbiegen, ausstrecken etc., als Zeichen, um die verschiedenen Töne und Modulationen auszudrücken, was Cedrenus χειρονομια nennt. Derjenige nun, welcher die Kanones und Hymnen versweise vorspricht, den Sokrates (histor. eccl. l. 5 cap. 35) darob ὑποβολευς nennt, der Alles, was zu singen ist, angibt und durch seine Stimme die Führung hat (voraus singt?), heißt Kanonarch, d. h. derjenige, welcher die Kanones anstimmt und ihren Gesang leitet; nicht aber heißt er Praefectus (der Dekretalensammlung — canon — wie Meursius meinte). Da ihm

[1] δομεστικος, domesticus, war ursprünglich ein Titel der byzantinischen Hofbeamten, besonders der Garden oder Palasttruppen.

auch die Sorge obliegt, daß der Gottesdienst ordnungsgemäß vollzogen werde, so vereinigt er in sich auch das Amt des εὐταξιος; er ist aus der Ordnung der Lectoren. Er ist es, der den Psalm in der Mitte des Chores zu sagen hat.«[1]

Daß die Griechen selten an das Pult in die Mitte des Chores gehen, um aus dem dort liegenden Buche zu singen, sagt Goar mit Rücksicht auf den Gebrauch, den er im Abendlande kennen gelernt hatte. Derselbe scheint im 13. Jahrhundert aufgekommen zu sein, wo er zuerst in den Miniaturen sich zeigt. Vorher sang der Chor auch, wie bei den Griechen, auswendig, ohne vom Platze zu gehen. Die große Anzahl Gesänge zu lernen war natürlich nur möglich, so lange man dem Chorgebete viele Aufmerksamkeit zuwandte. Als dies nicht mehr im gleichen Maße geschah, versammelte man sich vor dem Buche in der Mitte des Chores, um die schwierigeren Melodien zu singen. Dieses Buch wurde darum auch in großen Charakteren geschrieben, welche in den älteren Manuscripten nicht vorkommen. Die Griechen verblieben bei ihrer alten Einrichtung, ließen sich aber versweise oder in kleinen Abschnitten — membra, cola, commata bei den Rhetoren genannt — den Gesangstext leise vorsagen oder vorsingen, welches Amt der Name ὑποβολευς, Souffleur, gut wiedergibt. Der gewöhnlichere Name ist Kanonarch, Anstimmer der Kanones, mit welch letzterem Worte man den gewöhnlichen Hymnus des griechischen Officiums, der meist aus neun Strophen besteht, bezeichnet. Der Kanonarch ist identisch mit dem Protopsaltes. Seine Aufgabe ist es auch, für die Einhaltung der Chordisciplin zu sorgen: er ist also nicht nur Kantor, sondern auch Ceremoniar (εὐταξιος). Er ist aus der Rangordnung der Lectoren; dasselbe finden wir in der mailändischen Kirche, die, wie ein alter Chronist sagt, viel von den Griechen entlehnt hat: auch hier ist der erste Lector zugleich Kantor und Ceremonienmeister. Wem die Gestikulation mit der Hand und den Fingern zukommt, läßt Goar im Unklaren, wahrscheinlich dem

[1] Raro e libris in pulpito canunt Graeci rariùsque item musices notis exaratis cantum dirigunt et instruunt. Defectibus his consultum satis putaverunt, si minister quivis voce, quae commode a reliquis audiretur, membratim per cola huic et alteri choro e libro suggereret, quicquid occurreret canendum: dum interim cantus notitia et usu magis insignes variis dextrae digitorumque motibus, contractione, inflexione, extensione etc. (χειρονομίαν vocavit Cedrenus in Theophilo) tanquam signis ad varias voces modulosque exprimendos uterentur. Ille itaque, qui Canonas Hymnosque per membra concisos suggerit, ὑποβολευς ideo dictus apud Socratem lib. 5. c. 35 decantandaque cuncta edicit et voce praeit, Κανοναρχης, *Canonum dux et inceptor*, non *praefectus* nuncupatur ... et quia recti ordinis in ecclesia observandi curam demandatam habet, εὐταξιου conjunctum munus gerit, et e lectoribus unus est, unde et hic ex officio psalmum in medio ecclesiae recitandum suscipit.

Kanonarch, der die weniger bekannten Kanones vorsang, bei den anderen mit diesem einen Direktionsmittel sich begnügte. Diese Manipulation, χειρονομια genannt [1], war schon den alten Griechen bekannt, und bei den mit Deklamation verbundenen Tänzen in Gebrauch. Man erinnere sich übrigens, daß auch im Lateinischen Versfüße dactyli heißen und daß die articuli (Finger, Fingerglieder) beim Gesang und Spiel den numerus oder Rhythmus angaben. Dann ist die Sache weniger auffallend. Die Gesangstexte im griechischen Officium sind zudem, wie die Forschungen von Cardinal Pitra ergeben haben, außer den Psalmen meist Hymnen in einfachen jambischen und trochäischen Versen. Diese Versmaße und mit ihnen den Gesang deutete der Kanonarch mit dem Spiele seiner Finger an. Die abendländische Kirche nahm, wie es scheint, diesen Gebrauch auf, aber in gereinigter und nach abendländischer Auffassung der Würde des Gottesdienstes mehr entsprechender Form.

Nach diesem Rundgang kehren wir zur römischen Schola zurück, und wir dürfen dem Gesagten zufolge mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß der Primicerius, wenn er die Planeta zusammen geschürzt hatte, mit den frei gewordenen Armen in verschiedenen Linien die Melodiebewegung umschrieb, in die Luft malte. Ist das zugegeben, so unterliegt es keinem ernsten Zweifel mehr, daß in allen Kirchen, nicht nur in Mailand, Cassino und Mainz, der mittelalterliche Kantor das Melodiemalen übte.

Von da ist es bis zum »güldenen Stab«, mit dem Pierluigi seine Sänger dirigirt haben soll, nicht mehr weit, jedenfalls ist der historische Zusammenhang nicht zu verkennen, und so wäre die geschichtliche Continuität für unsern Takt wenn nicht ganz sicher erwiesen, so doch sehr wahrscheinlich gemacht.

---

[1] Vgl. Anthologia graeca von W. Christ, Leipzig, Teubner 1871, p. CXIV, wo von der Chironomie der Griechen und dem gleichen Gebrauche der Inder die Rede ist.

Bruchstücke aus der mittelalterlichen Musiktheorie.

Mitgetheilt von

Hans Müller.

Ich habe bereits in meinen Studien über »Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik« (Leipzig, B. G. Teubner 1884. S. 14) auf den für mittelalterliche Musikwissenschaft so ungemein bedeutungsvollen und reichen Codex 10078—95 der Königlichen Bibliothek zu Brüssel aufmerksam gemacht. Platz und Gelegenheit mangelten indessen dort, alle interessanten und mittheilenswerthen Stücke einzeln zu erwähnen oder gar abzudrucken. Ich hole deshalb an dieser Stelle nach, was unterlassen wurde, und veröffentliche im Folgenden mehrere kleine, für die Musiktheorie des 10.—12. Jahrhunderts wichtige Stücke, die meines Wissens noch nicht publicirt, keinenfalls in weiteren Kreisen bekannt sind. Die Brüsseler Handschrift stammt aus dem Kloster Gembloux und ist zu Anfang des 12. oder gegen Schluß des 11. Jahrhunderts geschrieben. Sie wurde wahrscheinlich von Sigebert gesehen, der aus ihr seine Weisheit für einige Kapitel seiner Schrift de script. eccles., cap. 107 u. 109, geschöpft zu haben scheint, wie ich es in der angeführten Arbeit über Hucbald (S. 38 ff.) nachzuweisen versucht habe.

Zunächst ist eine Anleitung zur Monochordmessung von Interesse, welche zu der musica enchiriadis in Beziehung steht. Sie folgt in der Handschrift auf die Glossae des Fabius Planciades Fulgentius (vergl. Dr. Laur. Lersch, Fab. Planc. Fulgentius de abstrusis sermonibus. Bonn 1844) auf fol. 38^r, nur durch eine leere Zeile unterbrochen (nescio quorum mihi veniant tua verba tam benefica), und lautet:

Si vis mensurare monochordum, quod dicitur enchiriadis, tunc debes illud partiri inprimis per VIIII et (in) initio pone protum gravem et in secundo loco deuterum gravem. Item ab ipso deu-

tero divide illud per IIII usque ad summitatem, et habebis finalem protum et superiorem protum et excellentem tetrardum. Deinde quartam partem a summitate partire per V, et supra habebis in quinta parte iacentem deuterum, ac gyrato circino habebis subtus excellentem deuterum. Iterum quartam partem partire per VIIII, et habebis superius iacentem protum. Ab excellenti deutero usque ad summum divide per medium, et gyrato circino habebis superiorem deuterum. Post haec ab ipso (supero) deutero usque ad summum divide per medium, et gyrato circino habebis finalem deuterum. Tunc demum incipe quartam partem mensurare per VIII usque ad tetrardum excellentem, et gyrato circino habebis tritum (excellentem). Similiter residuos omnes quaere per VIII, id est semper tres tonos et quartum semitonium.

Die Handschrift beginnt dann auf der Rückseite des Blattes (fol. 38ᵛ bis 42ʳ) mit dem burlesken Gedichte: »Versus de unibove«, welches von Jacob Grimm und Andreas Schmeller (Lateinische Gedichte des 10. und 11. Jahrhunderts, Göttingen 1838, S. 354—380) herausgegeben wurde und bemerkenswerth für die lateinische Dichtkunst des Mittelalters ist. Grimm ist auch der Ansicht, daß die Handschrift aus dem 11. Jahrhundert stammt (»wie mir scheint von einer hand des eilften jh.«), während der heutige Katalog in Brüssel das 12. Jahrhundert angibt (Bibl. Royale, Hyginus de sphaera, varia de musica, XII. saec.). Vielleicht ließe sich in diesem Gedichte noch eine Bestätigung meiner Ansicht, daß Sigebert diesen Codex in Gembloux gekannt und nach ihm verschiedene irrthümliche Aufzeichnungen gemacht hat, entdecken. An einer Stelle des Schwankes vom Einochs, welcher drei einfältige Insassen seines Dorfes, einen Priester, einen Probst und einen Meier, viermal hintereinander auf das ergötzlichste anführt, wird erzählt, dass der Presbyter ein Weib hat (43, 2), und Sigebertus spricht vielleicht daraufhin ad annum 1074 von den »presbyteri coniugati« und »uxorati sacerdotes«. Beiläufig bemerkt, enthält die Sammlung Grimm's und Schmeller's in dem fragmentarischen Gedichte Ruodlieb nach der Handschrift von S. Florian einige Mittheilungen über mittelalterliche Musik und Tanz, die der Beachtung werth sind.

Unsere Brüsseler Handschrift bringt ferner an musiktheoretischen Dingen fol. 43ʳ die »Epistola Hieronymi ad Dardanum« über Musikinstrumente, fol. 45ʳ ohne Überschrift die bekannte und verbreitete »Cita et vera divisio monochordi«, welche Gerbert in seiner Sammlung ohne Kritik zweimal mitgetheilt hat (Script. I, 122 und 313); der Schluß entspricht der von Gerbert fälschlich unter dem Namen des Bernelinus abgedruckten Fassung.

Auf fol. 45[v] beginnt ein längeres Gedicht, dessen zwölf erste Hexameter mit kleinen Varianten von Gerbert (Script. I, 342) als zu der Musica eines Anonymus gehörend veröffentlicht sind. Die ferneren 35 Verse waren bisher wohl unbekannt. Ich will das Ganze wörtlich hierhersetzen und die offenkundigen Schreibfehler gleichzeitig verbessern.

Indicis a summo capiens exordia primus,
In minimi primo flexu postrema reponit,
Quae sedes stat principium finisque secundi.
Tertius a summo rursum capit indicis ortum,
In summi (Gerb. summo) finem distinguens auricularis,
Hic caput et finis quarti dinoscitur esse.
Indicis in medio quintus sumit caput artum,
Et medii (Cod. medici) finem modulaminis aptat inunguae (Gerb. in unque),
Qui locus exortum sexti finemque tuetur.
Indicis hinc radix septeni perficit ortum.
Summus apex medii cuius postrema resumit,
Octavus hac sede caput finemque reponit.
Naturam canimus causamque canendo notamus
Pluribus ignotam, prima sed origine fixam.
Quattuor ex una pariles sunt matre sorores
Multo consimiles, diverso calle meantes,
Dissimilesque meant, cum campo ludere certant,
Dissimiles actu gradibus similesque feruntur.
Campum primum petit cursumque attollere gestit,
Quinque fides nectens, cursum tunc ponit et implet
Tertia cum prima; cum quinta tertia numquam,
Tertia cum quarta, cum quarta denuo quinta,
Tertia quin etiam sociat sibi iure secundam,
Primaque cum quinta gaudet se foedere iungi.
His gradiens gradibus sic currit prima sororum
Et succincta canit cum palma stridula melos.
Ad propurrendum nec abest exire secunda,
Et dum procurrit graduum mutatio sic est:
Tertia cum quinta, cum quinta denuo quarta,
Tertia cum quinta, cum quarta nulla secunda,
Tertia cum prima, cum quarta stat bene prima.
Sic victrixque canit melos modulamine dulci.
Tertia procedit post rem factura sororum
Et tunc cum prima non sese tertia ponit,
Sed iungit sociam sibi tertia iure secundam,
Tertia cum quarta, cum quinta tertia iure,
Quartaque cum quinta, cum quinta denuo prima.
Sic quoque mirifico victrix canit illa fritillo.
Quarta potenter adest et cursu pervolat isto,
Tertia cum prima sociat sibi necne secundam
Et quartam copulat nec quintam foedere vitat,
Quartaque mox quintam sociam facit atque secundam.

Nec non cum prima posita est sub foedere quarta.
Quattuor, expletis tali certamine ludis,
Ad matrem redeunt, diverso carmine ludunt,
Atque in materno collectas stringit amictu,
Qui solvet dicto: dabitur mox alter Apollo.

Auf dieses Gedicht folgt dann fol. 46r die musica enchiriadis mit der auffälligen Überschrift: »De musicis notis et Consonantiarum modis Otgeri abbatis Liber incipit«, worüber ich mich in meiner Schrift über Hucbald hinlänglich ausgebreitet habe. Auch die folgenden Stücke habe ich erwähnt (a. a. O. S. 15). Darunter befinden sich interessante Flöten- und Monochordmessungen, dann die hier von jüngerer Hand dem Sigebert zugeschriebene »Sententia cuiusdam de ratione tonorum« mit dem Anfang »Quinque sunt consonantiae musicae, quarum prima et notissima ea quae dicitur diapason etc.«, welche sich auch in der Münchener Handschrift 14 663 und in der Wiener Handschrift 55 (10. Jahrhundert) wiederfindet und dem Inhalt nach gleich ist mit der von Gerbert abgedruckten und oben erwähnten Musica eines Anonymus (Script. I, 338), welchem Gerbert einen Theil des obigen Gedichtes angehängt hat. Hierauf kommen Kollektaneen aus Cassiodor, Pseudo-Isidor (Gerb. Script. I, 25) und fol. 84v Hucbald's echtes und nach meinen oben erwähnten Ausführungen einziges Werk »De harmonica institutione«. Die Abhandlung schließt mit »utraque regione diductus protenditur«; der Rest der Seite ist frei. Alles Übrige, was Gerbert (Script. I, 121) ohne Absatz weiter anhängt, hat mit dem eigentlichen Traktate Hucbald's nichts zu thun.

Auf fol. 92v wird eine eigenartige rhythmische Musiklehre mit über den Vokalen notirten rothen Buchstaben gebracht, die ich hier abdrucke:

g f c d f g g h g h g f h g
His poteris sollers ignotum discere cantum
l k h i k g h g f h h k h f h g
Scematibus super adscriptis sine voce magistri,
m i k h i m gh f e d f b g f g
Si magada chordam discriminet in monochordo.
h k h g h g e f g h h hf h g
Haec et enim vocis repetet reflexio grata
lm l hh i k m l h h fe g e f g g
Symphoniis pariterque tonis diastemate bino.

Consona quo variae resonet modulatio vocis,
Haec sibi congresso fit commutatio nervo,
Ut qua parte sua superat, superetur eadem.
Quadruplus est igitur, cuius subquadruplus exstat.
Ponitur his medius, duplex utrimque relatus,

Et quibus est duplex, subduplus habetur eisdem.
Nervus enim duplus a simplo bis superatur.
Aequa sorte sibi super et sub quisque librando
Sic tamen in spatio vel sic in acumine vocis.
Quod probat auditus probat experientia visus.

Es ist zu bemerken, daß bei den ersten fünf Versen zweimal Doppelbuchstaben über den Vokalen der Silben vorkommen. I und l ist in der Handschrift schwer zu unterscheiden.

Hierauf folgt als nähere Erklärung roth »Expositio«.

Quattuor modis monochordi chorda sibi ipsi congreditur longitudine videlicet et brevitate, gravitate et acumine, et his quattuor sese ipsa superat et a se superatur. Nam quantum altera alteri super est longitudine, tantum sub est vocis gravitate. Et quantum super est acumine vocis, tantum sub est spatio gravitatis, sive sit symphonia sive tonus sive semitonium vel diesis aut comma. Et ideo dicitur: Quadruplus est nervus, cuius subquadruplus exstat. Nervus autem mese, qui ponitur medius, duplex utrimque relatus a simplo, cuius est duplus longitudine, bis superatur acumine, id est a nete hyperbolaeon, et a simplo suo in voce, cuius est duplus acumine, bis superatur longitudine, id est a proslambanomenos, et aliter nervus aequa sorte sibi super et sub noscitur librari.

Den Beschluß der Musikabhandlungen des Codex bildet bis fol. 96v »supter descriptum modum« (Gerb. Script. I, 36.2) das Musikwerk des Aurelianus Reomensis nebst Vorrede.

Jongleurs und Menestrels.

Eine Studie

von

Josef Sittard.

In allen jenen Theilen Europas, welche ehemals unter der Botmäßigkeit des römischen Staates standen, hat es in den Zeiten des frühen Mittelalters verschiedene Klassen von herumziehenden, fahrenden Leuten gegeben, deren Beruf es war, das Volk zu erheitern und die Vornehmen zu zerstreuen; waren doch alle öffentlichen, ja sogar die häuslichen Feste ohne sie undenkbar, denn durch ihre Spiele und Kunststücke, durch Gesang und Instrumentenspiel, durch ihre Erzählungen und Deklamationen trugen sie wesentlich zur Verschönerung derselben, zur Kurzweil überhaupt bei.

Der Ursprung dieser Fahrenden ist in die Zeiten der römischen Oberherrschaft zu verlegen, denn ihr Wissen und Können war zum größten Theil ein Überrest der im Alterthum gebräuchlichen öffentlichen und theatralischen Belustigungen, namentlich auch der Circusspiele. Sie wurden deshalb im Mittelalter auch mit dem Namen bezeichnet, welcher ehedem bei den Griechen und Römern für diese Species von Menschen üblich war. Die am häufigsten vorkommenden Bezeichnungen waren Mime, Histrione, Joculator. Namentlich war es der Süden Galliens, in welchem es Joculatoren von allen Abstufungen gab. Sie hießen hier auch allgemein Jogleor, Joglars oder Joglaires. Diese Benennung stammt vom lateinischen joculator, jocularis ab. Doch gibt das Wort Jogleor nur seinem Lautbestande, nicht aber der Bedeutung nach das lateinische joculator (von jocus) wieder. Joculator bezeichnete einen Spaßvogel, während man unter Jogleor stets einen Menschen verstand, der aus der Ausübung mehr oder weniger edler Künste ein Gewerbe machte. Im mittelalterlichen Latein hatte joculator zwar dieselbe Bedeutung wie jogleor, doch war

der altfranzösische Terminus stets gebräuchlicher als der lateinische[1]. Später wandelte sich die Bezeichnung Joglear oder Jogleor in Jongleur um.

Man verstand also unter dieser Collectivbezeichnung verschiedenartige Berufsarten. Die Einen unterhielten das Volk mit ihren Spielen, Zauberkünsten, gymnastischen Kunststücken, und pflegten nebenbei des Gesangs und des Instrumentenspiels, während die Anderen sowohl durch Erzählen und Deklamiren als durch Sang und Spiel auf Geist und Gemüth der Hörer zu wirken suchten. Letztere hielten sich mehr an den Höfen der Vornehmen und hohen geistlichen Würdenträger, in Klöstern und Abteien auf, als daß sie die öffentlichen Plätze und die Wirthshäuser aufsuchten. Jongleurs dieser letzteren Art waren es unzweifelhaft, welche auch dem Volke die ersten frommen Legenden, die Sagen der Vorzeit, sowie die Thaten hervorragender Helden und zwar zunächst wohl in der lingua rustica, später im romanischen Dialekt vortrugen.

Bis Mitte des 8. Jahrhunderts war bekanntlich die Volkssprache in Gallien die lateinische, welche in verschiedene Volksdialekte auseinanderfiel. Das Verdienst, diese Dialekte zu einem einheitlichen Idiom verschmolzen oder wenigstens einander genähert, allgemeinen Regeln unterworfen und einem höheren Zweck dienstbar gemacht zu haben, gebührt der Kirche des Abendlandes. Sie hatte den Gebrauch der lateinischen Sprache sowohl in der Liturgie als in der Predigt und bei der religiösen Unterweisung beibehalten; jedoch entging es ihr nicht, daß das Volk sich immer fremder einer ihm immer unverständlicher werdenden Sprache und somit der Kirche selbst gegenüber stellte. Das Priesterthum hatte, wie Lorenz von Stein[2] treffend bemerkt, das Gefühl, daß es mit seinem lateinischen Ritus für das eigentliche Volk nur eine formale Gewalt sei; das rein katholische Priesterthum entwickelte daher allmälig das große Moment, das es im Morgenland verloren hatte, der Priester begann wieder zugleich Lehrer zu sein. Damit entstanden zwei Funktionen in der Kirche, in ihr zwei Organisationen: die des eigentlichen Gottesdienstes und die des Lehrwesens. Der Charakter des letzteren war aber in dieser neuen Zeit der, daß es nicht wie das älteste Katechumenat mit der Vorbildung für den Gottesdienst die Bildung des ganzen Volkes zu verbinden suchte. Namentlich bei den kirchlichen, aus den heidnischen Gaufesten entstandenen Festen, welche die Kirche als ein

[1] Tobler, Spielmannsleben im alten Frankreich. Im »Neuen Reich« 1875. I, 321 ff.

[2] L. von Stein, Die Verwaltungslehre. VI. Theil: Das Bildungswesen. 2. Auflage. Stuttgart, Cotta, 1883. S. 64.

wesentliches Element seines Kultus in sich aufnahm, mußte die strenge Scheidewand zwischen Priesterstand und Volk aufgehoben und letzteres zu freier Theilnahme herangezogen werden. Karl der Große war es hauptsächlich, welcher den großartigen Plan faßte, nicht nur die Ordnung des Heerwesens, die Gerichtsverfassung, das Rechtsleben u. s. w., sondern auch die Bildung seiner Verwaltung zu unterwerfen. Er berief mehrere Concilien nach Arles, Mainz, Reims, Châlons und Tours, welche seine Pläne und Vorschläge berathen sollten. Das Concil von Mainz beschloß, daß die Predigt in deutscher Sprache gehalten werden solle, und jenes zu Reims, daß die Sprache des Landes bei der religiösen Belehrung gebraucht werden müsse; ebenso jenes zu Tours. Es wurde im Allgemeinen bestimmt, daß in allen Theilen Galliens die Geistlichen verpflichtet sein sollten, beim Predigen sich des Idioms des Volkes zu bedienen. Diese Bestimmung war von wesentlichem Einfluß auf die Gestaltung und Entwicklung der Idiome selbst, da die Geistlichen die lateinisch abgefaßten Ansprachen in die romanische zu übersetzen hatten. Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, wie dadurch, daß die Gebildeten — wenn auch die Geistlichen der damaligen Zeit nicht immer zu dieser Kategorie gezählt werden dürfen — sich der Volkssprache bedienten, die verschiedenen Mundarten sich näherten und allgemeine linguistische Grundsätze und Regeln für alle aufgestellt werden konnten. So wurden auch u. a. die Legenden, das Leben der Heiligen, von Thibaut de Vernon, einem Mönche aus Rouen, gegen Mitte des elften Jahrhunderts aus dem Lateinischen in die dort gebräuchlichen Dialekte übersetzt.

Daß die Volkssprache in der Liturgie angewendet und außerdem lateinische Gesänge und Gebete in romanischer Sprache zugelassen wurden, war nicht nur ein Mittel, das Volk mehr an die Kirche zu fesseln, sondern diese Bestimmung war auch von bedeutendem Einfluß auf die kulturellen Verhältnisse überhaupt und auf die Literatur des Landes im Besonderen; denn hierdurch vollzog sich der Übergang einer im Mönchslatein abgefaßten volksthümlichen Poesie in eine wirkliche Volkspoesie in reinem Romanisch. In der Liturgie vollzog sich die Umwandlung insofern, als der Klerus einen Vers lateinisch, das Volk den anderen romanisch sang, und so alternirend bis zum Schluß. In ähnlicher Weise wurden die Psalmen vorgetragen. Derselbe Proceß wiederholte sich mit den im 10. Jahrhundert in der Kirche zur Aufführung gelangenden geistlichen Spielen. Eines der ältesten derselben ist jenes der klugen und thörichten Jungfrauen.

Die Legenden der Heiligen wurden am populärsten, und gerade dieses Gebiet der Literatur des südlichen Frankreichs war es, von

welchem die Jongleurs hauptsächlich Besitz ergriffen und dasselbe verbreiteten. Eines der ältesten Denkmäler dieser geistlichen Poesie ist der Prolog zu einer Legende des heiligen Foy d'Agen. Es ist ein Fahrender, welcher sich gerade anschickt, die Legende seinen Zuhörern vorzutragen und also beginnt: »Vernehmet einen der schönsten Gesänge; der Gegenstand ist kein spanischer, die Worte sind nicht griechisch, die Sprache nicht sarazenisch, aber sie ist süßer denn Honig, und wer den Gesang gut vorträgt, der wird sich wohl und behaglich auf dieser Welt fühlen. Basker, Aragonier und Gaskonier kennen dieses Lied. Die Geschichte hat sich wirklich zugetragen, denn Geistliche und Gelehrte haben es bezeugt. Ich werde euch dieselbe nunmehr singen.«

Die Jongleurs wußten, wie dies aus Vorstehendem hervorgeht, diese Legenden auswendig und sangen dieselben vor dem Volke. Und wie es schon vor dem 10. Jahrhundert überall dort, wo die provençalische Sprache vorherrschte, Jongleurs und Rhapsoden gab, welche den Beruf des fahrenden Sängers ausübten[1], so finden wir auch im Nordosten Frankreichs, in der Normandie, Jongleurs, welche hauptsächlich die nationalen Heldengesänge (chansons de geste) verbreiteten. Hier wie dort, aber namentlich im Norden Frankreichs, müssen wir scharf zwischen den Jongleurs unterscheiden, welche den Beruf des Sängers ausübten, und jenen, welche sich mit allerhand Künsten und Gaukeleien abgaben und nebenbei auch sangen und des Instrumentenspiels kundig waren. Ein genaues Studium der altfranzösischen Literatur hat uns davon überzeugt, daß der Begriff des Jongleurs immer noch zu einseitig gefaßt wird. Man darf die Sänger der chants de geste nicht ohne weiteres mit jenen Joculatoren und Histrionen, mit jenen Marktschreiern, Quacksalbern, Seiltänzern u. s. w. auf eine und dieselbe Stufe stellen. Und wenn der Troubadour Guiraut Riquier in einem Gedicht vom Jahre 1275 von weisen und unterrichteten Männern spricht, welche die Jonglerie aufgebracht, und deren Gesang und geschicktes Instrumentenspiel erwähnt[2], so hat er sicherlich nicht jene ambulante Bande im Auge, welche nur auf den Märkten und in obscuren Kneipen ihr Wissen und Können zum Besten gab. Es geht aber aus diesen Worten Riquier's weiter hervor, daß die Jongleurs, die berufsmäßigen Sänger, älter waren als die Troubadours. Er sagt ausdrücklich, daß sie den Edlen Freude verschaffen, welche von Anfang Jongleurs hielten »und deren heute

---

[1] Fauriel, Histoire de la Poésie Provençale. Paris 1846. III, S. 225.

[2] Fr. Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. Aufl. Leipzig 1883. S. 18.

noch halten«. Hierauf kamen erst Troubadours, um hohe Thaten zu singen und die Edlen zu preisen.

Im Norden Frankreichs dürften die Jongleurs (auch hier wie in Belgien entstanden die Trouvères, wie die höfischen Dichter im Gegensatz zu den Troubadours, den höfischen Dichtern des Südens, genannt wurden) gleichsam als Nachfolger der alten Barden zu betrachten sein. Diese bevorrechtete und politisch abgegrenzte Sängerkaste finden wir bei allen Völkern keltischer Abstammung, und zwar sowohl in Frankreich wie in England. Zur Zeit Cäsar's bildeten dieselben in Gallien eine Abtheilung der Druiden. Da sie die alten heiligen Gesänge sowie jene altnationaler Größe und Macht sangen[1], welche im lebendigen Gedächtniß von Generation zu Generation überliefert wurden, so waren die römischen Statthalter ihre erbittertsten Feinde, und es gelang denselben in Gallien sie vollständig zu vertilgen.

Wir sagten soeben, daß jene Jongleurs, welche wir im Auge haben, als Nachfolger der alten Barden zu betrachten sein dürften. Sangen doch auch die Barden die Thaten der Helden ihres Stammes und begleiteten ihre Gesänge mit der Harfe und Lyra[2]; wanderten doch auch sie in den Landen umher, um ihre Gesänge überall ertönen zu lassen und Kunde zu bringen von kühnen Heldenthaten. Und wie die Barden die gallischen Krieger zum Kampfplatz begleiteten und durch die Weisen ihrer Gesänge zum Muthe entflammten, so erzählten und sangen auch die Jongleurs nicht nur von den kriegerischen Thaten berühmter Helden, sondern marschirten gleich jenen an der Spitze der Kämpfenden, um dieselben durch ihre Gesänge von Karl dem Großen und Roland zum Muthe anzufeuern; ja es wird uns von solchen erzählt, welche den Angriff eröffneten. So stimmt Taillefer, der erste Jongleur welcher uns als solcher genannt wird, bei Beginn der Schlacht von Hastings am 14. October 1066, in welcher er den Angriff gegen die Angelsachsen eröffnete, das berühmte Lied von Roland an;

Taillefer ki molt bien cantoit,
Sus un ceval ki tost aloit,
Devant ax s'en aloit cantant,
De Carlemaine et de Rolant,
Et d'Olivier et de vassaus,
Ki moururent à Rainschevaux.[3]

---

[1] Siehe Posid. ap. Athen. lib. 6. Strabon. lib. 4. Diod. Sicul. lib. 5. Ammian. lib. 5. Lucan. lib. 1.

[2] Bardi quidem vivorum illustrium facta, heroicis composita versibus, cum dulcibus lyrae modulis cantitant. Amm. Marcell. lib. 15.

[3] R. Wace, Roman du Rou et des Ducs de Normandie, publié pour la pre-

Aber schon bei ihm finden wir mit der Kunst des Gesanges auch gymnastische Kunststücke gepaart, denn als er den Angriff eröffnete, warf er drei Mal seine Lanze in die Luft und fing sie wieder auf; das gleiche Kunststück wiederholte er mit seinem Degen, dabei dem Feinde immer näher rückend.[1]

Und wie die Barden sich meistens oder wenigstens oft in der unmittelbaren Umgebung der Großen des Landes aufhielten und von denselben sehr geschätzt und geehrt waren — war doch das Amt der Hofbarden sogar erblich[2] —, so hielt auch der Jongleur sich an den Höfen und in den Schlössern der Fürsten und Edlen auf. Wir treffen sie bei einem Ludwig dem Frommen, bei einem Richard I., Grafen der Normandie, Wilhelm dem Eroberer u. A. Und wie die Barden auch öffentlich vor versammeltem Volke sangen, so finden auch die Jongleurs sich zu allen Festen ein. Aber sie besuchten nicht nur die Höfe und Schlösser der Vornehmen sowie die öffentlichen Plätze, sondern auch die bischöflichen Residenzen, die Klöster und Abteien und sangen auch hier, wie wir noch sehen werden, ihre Chansons de geste.

Daß die Jongleurs ursprünglich auch wie die Barden sich der Harfe als Begleitungsinstrument bedienten, geht aus dem Roman du Brut[3] hervor, woselbst es von Celdric heißt, welcher seinem Bruder Baldus im Kriege gegen König Artus zu Hilfe geeilt war und, um nicht erkannt zu werden, sich als Jongleur verkleidet hatte:

Al siège ala comme jonglere
Si fainst que il estoit *harpère*,

---

mière fois d'après les manuscrits de France et d'Angleterre etc. Rouen 1827. 2 Bände. Siehe auch: Monumenta historica brittanica. 1848 p. 827. Robert Wace, welcher im 12. Jahrhundert lebte, erzählt in dem erwähnten Werk, daß er in seiner Kindheit von den Jongleurs die Geschichte des 943 gestorbenen Herzogs der Normandie, Guillaume Longue-Epée habe vortragen hören.

[1] Die Sitte, vor der Schlacht zu singen, war keltisch: Ad hoc cantus inchoantium praelium et ululatus et tripudia quatientium scuta in patrium morem et horrendus armorum strepitus. Liv. lib. 38.

[2] Diese Hofbarden oder Hofdichter, bardd teulu, besaßen freies Haus und Land, wie ja auch die Troubadours und Jongleurs später oft mit Land und Gütern belehnt wurden; so erhielt der Jongleur Berdic nach der Schlacht bei Hastings von Wilhelm dem Eroberer drei Lehnsherrschaften in der Grafschaft Glocester. Weiter erhielt der Hofbarde von seinem Fürsten ein Pferd und einen wollenen Rock, sowie von der Fürstin ein leinenes Gewand. Beim Gastmahl hatte er nächst dem Ceremonienmeister zu sitzen und die Gesellschaft durch seinen Gesang zu unterhalten. Seine Person war geheiligt und ein Angriff auf ihn kostete dem Angreifer 6 Kühe und 120 Pence an Geld. Wurde der Barde getödtet, so kostete es dem Mörder 120 Kühe.

[3] R. Wace, Roman du Brut d'Angleterre, publié pour la première fois etc. Rouen. I. II. 1836—1838. v. 9336—9340.

Il avoit apris à chanter
Es lais et notes à *harper.*[1]

Daß auch später noch die Harfe benützt wurde, beweist folgende Stelle aus dem Roman von Alexander:

Li uns tient une viéle, l'arcon fu de saphir,
Et li autre une *harpe,* moult fu bone à oïr.

Das Eine hatten jedoch diese Jongleurs mit den gewöhnlichen Fahrenden gemein, nämlich daß auch sie häufig ein unstetes Wanderleben führten und Lohn und Bezahlung annahmen. Daß aber ein wesentlicher Unterschied zwischen Beiden bestand, beweist ein von Delisle[2] entdecktes Schriftstück aus dem 13. Jahrhundert, in welchem folgender Passus enthalten ist: »Es gibt eine gewisse Klasse von Menschen, welche mit ihren musikalischen Künsten unser Herz erfreuen. Wir müssen jedoch die, welche bei öffentlichen Trinkgelagen und sonstwo ihre obscuren Lieder ertönen lassen, wohl unterscheiden von jenen, welche man Jongleurs nennt; letztere besingen die Heldenthaten der Fürsten und das Leben der Heiligen. Diese trösten uns in unseren Schmerzen und Ängsten; sie führen auch nicht das ausschweifende Leben wie die Tänzer und Springer.«[3]

Daß das altfranzösische Epos, d. h. die Epen des fränkisch-karolingischen Sagenkreises von den Jongleurs mit Begleitung eines Instruments gesungen und nicht wie die Romane des bretonischen und Gralcyklus recitirt oder gelesen wurden, kann aus den betreffenden Literaturwerken selbst belegt werden. So heißt es am Schluß des »Roman des guerres de Charlemagne«:

La cour est départie et la chanson finée
Dieu vous garisse tous qui l'avez escoutée
Si que pas ne m'oublie qui la vous ay *chantée.*

---

[1] Siehe auch B. de Roquefort, De l'état de la poésie française dans les XII et XIII siècles. Paris 1815. p. 115.

[2] Gautier, Les Epopées françaises. I. Paris 1865. p. 352.

[3] Der vollständige lateinische Text lautet: »Est tertium genus hominum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines. Sed talium duo sunt genera; quidam enim frequentant potaciones publicas et lascivas congregationes ut cantent ibi lascivas cantilenas, et tales dampnabiles sunt sicut alii qui movent homines ad lasciviam. *Sunt autem alii qui dicuntur Joculatores, qui cantant gesta principum et vitas sanctorum* et faciunt solacia hominibus in egritudinibus suis vel in angustiis suis et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices. Si autem non faciunt talia, sed cantant gesta principum instrumentis suis, ut faciant solacia hominibus, sicut dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa« (Summa de poenitentia. I. Sorbonne, 1552, f⁰. 71 v⁰, col. 1. Siehe Gautier a. a. O.).

Besonders schlagend ist jene Stelle in »Les deux Troveors ribaux«[1], woselbst das Singen dem Erzählen ausdrücklich gegenübergestellt wird:

»*Mais de chanter* n'ai-ge or cure
Ge sai des romanz d'aventure« etc.
»Mai ge sai bien *conter*
De Blancheflor comme de floire.«

Der Gegensatz zwischen Singen und Sagen wird noch mehr in Folgendem hervorgehoben:

Molt sai de lais, molt sai de notes.[2]

Oder:

Cil chante bien, c'est ung jongleur;
cil dit beaux mots c'est un trouveur.[3]

Hier dürfte es am Orte sein, die Bedeutung des Wortes *lai* zu berühren. Wir treffen dasselbe bereits in den ältesten Romanen neben der verwandten Bezeichnung note, chant und son. Diez[4] leitet lai von dem nordischen leika spielen, leikr Spiel ab. Eigentlich ist der Ausdruck normannischen, oder vielmehr bretonischen Ursprungs. Lai, lais heißt im Allgemeinen Klang, Sang, speciell eine Liedergattung, welche das provençalische Reimbuch mit dulcis cantus übersetzt. Die einfachste Grundform der Lais waren Volkslieder, kurze rhythmische Zeilen mit unmittelbar gebundenen Reimen in singbaren Strophen mit oder ohne Refrain.[5] Daß dieselben auch zum Theil gesungen wurden, kann aus vielen Stellen der altfranzösischen Literatur nachgewiesen werden. So heißt es im Roman du Brut[6]:

De le forel ad sa harpe saké,
E son plectrun ad enpoyné,
Se cordes a ben atemprez
Si ke ben se sunt acordez.
A cient pas wus muntreray
Le harpur ad commencé la lay.

oder im Tristan von Leonois:

Od ma harpe me delitoie
Bientôt en oïste parler
Ke mult savoie bien harper;

---

[1] Herausgegeben in Fabliaux inédits tirés du Ms. de la Bibliothèque du roi par A. C. M. Robert. Paris 1834. p. 16—26.

[2] R. Wace im Brut.

[3] Mone, Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters. 1835. p. 299.

[4] Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen. 2. Aufl. Bonn 1862. II, S. 343.

[5] Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841. S. 48.

[6] I, p. 178.

Bon lais de harpe vous apris
Lais Bretons de notre pais etc.

So verkleidet sich der Zauberer Merlin als Jongleur, um am Hofe des Königs Arthur bretonische Lais zu singen. So sagt Tristan als Narr Tantris zu Iseult, sie an ihr Zusammenleben in Irland erinnernd, da er sich als Spielmann ausgab und sie Sang und Saitenspiel lehrte:

Bon *lais de harpe* vus apris,
Lais bretuns de votre pais.[1]

Ebenso wurden die lyrisch-epischen oder historischen Lais, d. h. die der Kunstdichtung zu Grunde liegenden Volksballaden von den Jongleurs gesagt und gesungen. So heißt es auch im Tristan von Gottfried von Straßburg:

er harphete an der stunde
sô rehte süezen einen *leich*
der Isôte in ir herze sleich[2]

oder:

geselle, mache du mir mê
den *leich* von *Dîdône*;
du harphest alsô schône,
daz ich ez an dich minnen sol.[3]

Noch ein wichtiges Beispiel dafür, daß die alten Heldengesänge gesungen und mit einem Instrument begleitet wurden, sei uns anzuführen gestattet. Es ist dies die Stelle in dem Roman de la Violette[4], wo Gérart de Nevers als Jongleur verkleidet in den festlich geschmückten Saal des Grafen Forez eingeführt wird und, nachdem er seine Geige gestimmt, mehrere Strophen aus dem Heldengedicht »Guillaume au Court nés« singt:

Gerars saut sus, la vielle atempre:
Hélas! fait-il, je viens moult tempre!
Faire m'estuet, quant l'ai empris,
Chou dont je sui mie apris,
Chanter et vieler ensemble.
Lors comencha, si com moi semble,
Come cil qui molt estoit senés,
Un *ver de Guillaume au Court nés*
A *clere vois et à dous son.*

---

[1] Michel, Tristan I, p. 106.
[2] V. 3624—3631.
[3] V. 13324—13326.
[4] Roman de la Violette par Gibert de Montreuil, publ. par Fr. Michel. 1834. p. 73.

Meistens finden wir ihres Gesanges erwähnt, an anderen Stellen wird nur von ihrem Spiel gesprochen:

Ge suis jongleres de viele

oder:

Cil qui sevent de jonglerie
Vielent par devant le conte.[1]

Am häufigsten war jedoch Gesang und Instrumentenspiel verbunden.[2] Auch begleiteten die Jongleurs den Gesang Anderer, wie aus folgendem Verse aus dem Abenteurerroman Guillaume de Dole hervorgeht:

uns bachelers de Normandie
chevauchait la grande chaucie;
conmenca cestui a chanter,
si la fist jongler vieler.[3]

Daß Chanteur neben Jongleur gestellt speciell den Musiker bezeichnete, kann durch zahlreiche Stellen der altfranzösischen Literatur belegt werden. So erzählt R. Wace in seinem Brut[4], daß der Fürst Blegabris wegen seiner Fertigkeit im Gesang und Instrumentenspiel »Dex des iogleors et Dex de tos les chanteors« genannt worden sei.

Es war selbstverständlich nicht möglich, Gedichte von 20000 oder noch mehr Versen in einem Zuge zu singen. Entweder nahm nun der Jongleur sich einige Tage Zeit hierzu, oder er sang, wie Gerard in dem Roman de la Violette, nur eine oder mehrere beliebte volksthümliche Strophen (dusch à quatre) oder Tiraden, die man vers hieß.[5] Die einzelnen Partien der Gesänge beginnen auch sehr häufig mit der Aufforderung, recht aufzumerken; es ist dies ein Beweis dafür, daß unterbrochen wurde. Daß die Jongleurs in der Regel nur solche Partien absangen, die besonders beliebt waren, geht aus einer Stelle des Regnaut de Montauban hervor.[6]

Auch die von den Trouvères (den nordfranzösischen Dichtern im Gegensatz zu den Troubadours der Provence[7]) verfaßten chansons de geste, welche den fränkisch-karolingischen Stammsagen angehörten,

---

[1] Montaiglon's Fabliauxsammlung Nr. 1 v. 204 und LXXX v. 146.

[2] Siehe auch Li Roman des VII sages, nach der Pariser Handschrift herausgegeben von H. A. Keller, Tübingen 1836, V. 696; und Roman de la Rose ed. E. Martin. Halle 1872. S. 229.

[3] Freymond in seiner Dissertation über Jongleurs und Menestrels. Halle 1883.

[4] V. 3775, 6.

[5] Journal des Savants. 1835. p. 210 ff.

[6] Siehe Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Berlin 1837. p. 930 ff.

[7] De la Rue a. a. O. I. XXXVII: »On appella troubadours ceux du midi de la France et trouvères ceux du nord du royaume.«

waren zum Absingen mit Begleitung irgend eines Instrumentes bestimmt. Selbstverständlich konnte auch hier das Absingen nur theilweise geschehen. Diese Gedichte, rührten sie nun von Trouvères oder Jongleurs her, waren stets in Strophen (Tiraden, vers) abgefaßt; einige in 4 bis 5-zeilige einreimige Strophen, die alle nach derselben, manchmal sogar in den Handschriften bei der ersten Strophe ausdrücklich angegebenen Melodie gesungen wurden.

> Ele[1] en fist fere un livre grant,
> *Le primer vers noter par chant,*
> Bien dit Davit à bien trovat
> E la chançon bien asemblat.[2]

Aber nicht nur vor Vornehmen, sondern auch vor gemischter Gesellschaft wurde gesungen:

> Seigneurs, or faites pais, chevaliers et barons,
> Et rois et dus et contes et princes de renons,
> Et prelats et bourgois, gens de religion.
> Dames et demoiselles et petits enfançons,
> Clers[3] et lais, toutes gens vivans, fois et raisons.[4]

Nach größeren Absätzen oder am Schluß bittet der Sänger um einen Labetrunk, oder richtet die eindringliche Mahnung an die Hörer, generös zu sein. So schließt R. Wace jene Abtheilung seines Romans de Rou[5], welche in langzeiligen, zum Absingen bestimmten Strophen geschrieben ist:

> *Ki chante boivre* deit u prendre altre loier;
> De son mestier se deit ki ke pot avancier.
> Volontiers preist grace quer de prendre ai mestier.

So haben wir in der deutschen Litteratur in dem erzählenden Gedicht von »Salmân und Morôlt« aus dem 12. Jahrhundert ebenfalls einen vollgültigen Beweis dafür, daß die Vorlesung oder der Gesang unterbrochen wurde, weil der Vortragende durch einen Trunk sich zu stärken begehrte:

> Nu will man den könig Salomon
> Sließen in czwo fessern freysam,
> Daynne muß er verliesen
> Syn werdes leben:
> Man wolde dan dem leser drinck·n geben.[6]

---

[1] Die Gemahlin Heinrich's II. von England.

[2] Chroniques anglo-normandes. Recueil publié par Michel. Rouen 1836. I, 62.

[3] Die Verfasser der Romane nannte man Meister oder Gelehrte, clercs. Siehe Histoire littéraire de la France. XV, p. 116.

[4] De la Rue a. a. O. I, p. 241 ff. und Hist. litt. XVIII, p. 724.

[5] I, p. 264.

[6] Deutsche Gedichte des Mittelalters, herausgeg. von F. H. von der Hagen und J. H. Büsching. Berlin 1808. I.

Auch Rotruenges, nach de la Rue Tanzlieder, wurden von den Jongleurs gesungen und mit der Rota begleitet. So heißt es im Roman du Brut:

> Moult ot a la cour jugleurs
> Chanteors et instrumentours
> Moult poissiez oïr chansons,
> *Rotruenges* et nouviaux sons etc.

Die Ansicht, daß Rotruenges Tanzlieder gewesen seien, wird von Wolf und Diez nicht getheilt. Diez[1] sagt, daß sich von der Retroensa nichts anderes sagen lasse, als daß sie mit einigen anderen Formen den Refrain gemein hat, woher vielleicht auch ihr Name herrühre. De la Rue[2] rubricirt dieselben dagegen unter die chansons à carole. Es waren dies Reihen- oder Rundtänze, bei welchen die Tanzenden sich an die Hände faßten und im Kreise bewegten. Fauriel[3] nennt ebenfalls unter jenen Gesängen, welche mit am volksthümlichsten waren und von den Jongleurs gesungen wurden, Tanzgesänge; dieselben wurden Corolas oder Coraulas genannt, und suchten die Tänzer durch ihre Bewegungen, Stellungen und Gestikulationen den Inhalt der gesungenen Worte darzustellen; bei dem Refrain nahmen sich die Tanzenden an der Hand und tanzten einen Rundtanz. Oft sangen die Tanzenden auch historische Gesänge zu ihren Tänzen. Fauriel erwähnt zweier erhaltener Couplets eines solchen volksthümlichen Gesanges aus der Mitte des 7. Jahrhunderts; derselbe besingt den Zug Clothars II. gegen die Sachsen und ist in der lingua rustica abgefaßt. Er soll von den Frauen gesungen worden sein, wenn sie einen Rundgesang (Ronde) aufführten[4].

In der Provence hießen Jongleurs alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten[5]. Die vorzüglichsten und geachtetsten Dichter wurden so genannt und es ist daher nicht richtig, wenn man unter Troubadour nur einen vornehmen Dichter versteht und den Jongleur einfach als dessen Diener betrachtet. In Südfrankreich war der Gebrauch ein allgemeiner, sämmtliche Dichter, Sänger und Musiker, welche ihre Kunst um Lohn ausübten, Jongleurs zu nennen. »Alle diese wurden in der Provence Jongleurs genannt«, sagt Guiraut.

---

[1] Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. Aufl. Leipzig 1883. S. 102.
[2] a. a. O. I, S. 191 ff.
[3] a. a. O.
[4] Siehe hierüber auch: Les Tournois de Chauvenci, donnés vers la fin du treizième siècle, descrits par Jaques Brétex. 1285. Annotés par feu Ph. Delmotte et publiés par H. Delmotte etc. Valenciennes 1835. 8. vers 3088—3110.
[5] Diez a. a. O. S. 25 ff.

Pero tuy son joglar
Apelat en Proensa.

So gibt sich Rambaut von Vaqueiras, welcher von adeliger Abkunft und Günstling des Markgrafen Bonifaz von Montferrat war und von diesem zum Ritter geschlagen wurde, selbst diesen Namen. Die Ausdrücke Troubadour und Jongleur werden auch von den Dichtern und Schriftstellern dieser Periode sehr häufig als gleichbedeutend gebraucht; so sagt Peire von Auvergne:

E'l quartz de Briva l'Lemozis
Us joglaretz pus prezentis ...
E'l seizes N'-Elias Gausmars
Qu'es cavayers e-s fai joglars.

Ein weiterer Beweis dafür, daß Troubadours und Jongleurs nicht streng von einander zu trennen und zu unterscheiden sind, geht weiter daraus hervor, daß arme Rittersöhne, welche den Beruf des Dichters ergriffen, um sich eine gesicherte Existenz zu sichern, Jongleurs genannt wurden. So lesen wir von Peyrol: »Peirols si fo us paubres cavalier . . e quan Peirols vi que non se poc mantener per cavalier, el se fe joglar.« Ebenso heißt es von Guillem Ademar: »G. Azemar . . gentils hom . . non poc mantener cavalairia e fes se joglars.« Fauriel[1] erwähnt auch sogenannte »cavaliers sauvages«, »cavalier salvatge«, welche hauptsächlich im südlichen Frankreich und in Catalonien vorkamen und die zweifellos den Beruf der Jongleurs ausübten. Im Jahre 1234 stellte sie eine Verordnung Jacob's I., Königs von Aragonien, den Jongleurs gleich, und wie keinem Jongleur, sei er männlichen oder weiblichen Geschlechts irgend etwas verabreicht werden dürfe, so verbiete er auch diesen chevaliers sauvages irgend etwas zu verabfolgen. Fauriel erwähnt auch eines provenzalischen Gedichtes, aus welchem hervorgeht, daß zwischen Jongleur und Cavalier salvatge Beziehungen bestanden. Es scheint demnach, daß diese Ritter den Beruf der Waffen mit jenem des Sängers, des fahrenden Erzählers und wohl auch Dichters verbanden. Es kann aber auch sein, daß das Prädikat »sauvage« den Unterschied vom vornehmen Hofdichter statuiren wollte, und jener Klasse der aus dem Ritterstande hervorgegangenen Poeten oder Sängern zuertheilt wurde, welche Jongleurs waren.

Die Troubadours führten mit Vorliebe ein fahrendes Leben; so Cercamons, einer der ältesten Troubadours, aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, also Zeitgenosse des Grafen Wilhelm von Poitiers. Cercamon war Jongleur, und auf den Vignetten der alten Manuskripte

[1] Fauriel a. a. O. I, S. 537.

ist er stets im Reiseanzuge dargestellt, einen langen Stock über die Schulter, an dessen Ende sein leichtes Reisegepäck befestigt war. Die beiden Troubadours Marcabrus und Pierre de Valeira schlossen sich ihm auf seinen Wanderungen an und erlernten bei ihm die Kunst des Dichtens und der Musik.

Interessant in manchen Punkten ist ein Bittschreiben des Guiraut Riquier, welches derselbe im Jahre 1275 an den König Alfons X. von Castilien richtete und in welchem er sich bitter darüber beklagt, daß man auch die Hofdichter und Sänger Jongleurs heiße. Es sei ein großes Unrecht, sie mit Menschen auf eine Stufe zu stellen, die ohne Kenntniß und höhere Bildung ihr Brod auf den Straßen erbetteln und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen, welche sich überschlagen, Affen tanzen lassen und einen sittenlosen Lebenswandel führen. Es heißt in diesem Schreiben[1] unter anderm, daß sich schon seit langer Zeit Menschen ohne Verstand und Wissenschaft erhoben hätten, die sich unberufen und den Geschickten zum Nachtheil mit Gesang, Dichtung, Musik u. dergl. befassen, und noch dazu eifersüchtig sind und schimpfen, wenn sie fähige Leute von den Mächtigen geehrt sehen. »Wahrlich, dahin hätte es nicht kommen sollen! Ich sehe, daß man ihnen mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet, als die Verständigen. Da nun der Name Jongleur durch jenes ehrlose Volk herabgewürdigt ist, so thut es mir leid, daß die geschickten Troubadours der vergangenen Zeiten sich nicht darüber beschwert haben; und so fühle ich mich genöthigt, dies an ihrer Statt zu thun. Jeder muß den Namen mit der That führen, und mit Recht wäre der Name Jongleur allgemein, wenn alle Jongleurs gleich wären, wie dies bei den Bürgern der Fall ist, die alle dieselbe Bildung haben. Allein unter ersteren gibt es Leute von sehr verschiedenem Gehalt, zum Theil so niedriger Art, daß die guten nicht ohne Schimpf und Schaden in ihrer Gesellschaft zubringen können, da sie leicht mit ihnen vermengt werden.« Geschehe bezüglich dieser Mißstände keine Abhülfe, so müsse er dem Berufe des Jongleurs entsagen.

In der Erklärung des Königs vom Jahre 1275, Ende Juni, welche augenscheinlich von Riquier selbst herrührt, wird unter anderm Folgendes ausgeführt: »Wir finden, daß die Instrumente auf Lateinisch, wer es versteht, *instrumenta* heißen; daher kommt der Name Instrumentenspieler, und dies sind eigentlich die römischen *histriones*; die Troubadours heißen dagegen auf Lateinisch *inventores*; aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebühr-

[1] Vollständig abgedruckt bei Diez a. a. O. S. 63 ff.

liche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne daß man sie weiter unterscheidet. Dies ist, die Wahrheit zu sagen, ein Mißbrauch. Andere Namen gibt es offenbar nicht im Romanischen, und so heißen alle, selbst die Seiltänzer und Possenspieler, Jongleurs, ein Gebrauch, der zu tief eingerissen ist, um ihn leicht abschaffen zu können. In Spanien ist die Sache besser eingerichtet, und wir wollen nichts daran geändert wissen, hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heißen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers, diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer Schlechtigkeit wegen Cazuros. So ist der Brauch in Spanien, und leicht kann man am Namen die Künste erkennen. Allein in der Provence (d. h. in Südfrankreich, da man unter Provence im weiteren Sinne das occitanische Sprachgebiet in Frankreich verstand) heißen alle Jongleurs, und das scheint uns ein großer Fehler jener Sprache, worin doch gut erfundene Gedichte mit dem meisten Beifall aufgenommen werden; es ist ein Mißstand, daß man schlechte und rohe Menschen nicht durch den Namen bezeichnet, sondern sie mit den besseren vermengt.

»Wir rathen und erklären daher von Rechtswegen, daß alle diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, sowie diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente spielen oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, daß alle diese unter dem Namen Jongleurs **nicht** begriffen werden sollen; eben so wenig diejenigen, die den Höfen nachgehend ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen und gefällige und edle Beschäftigungen verschmähen. Man nenne sie Buffons, wie dies in der Lombardei der Fall ist.«

Jongleurs hießen also sämmtliche Dichter, Musiker und Sänger, welche aus ihrer Kunst ein Gewerbe machten, also um Lohn dichteten, sangen und spielten, während Troubadour der generelle Ausdruck für Kunstdichter war. Die unabhängigen Troubadours wurden niemals Jongleurs genannt. So wendet sich Sordel gegen den von einem anderen Dichter gegen ihn erhobenen Vorwurf, daß er ein Jongleur sei, mit den Worten, »er gebe ohne zu nehmen, er sei ein unabhängiger Dichter«.

Wir müssen demnach drei Klassen unterscheiden und zwar Troubadours, die nicht Jongleurs, sondern unabhängige Dichter waren;

dann solche, welche Troubadour und Jongleur in einer Person, und Jongleurs, die nicht Troubadours waren, also Sänger, Musiker, Spielleute.

Viele Troubadours waren selbst Musiker, und besonders die Hofdichter trugen ihre Gedichte und Gesänge selbst vor, da sie sich sowohl auf Spiel wie Gesang verstanden.

Perdigos fo joglar e sab trop ben violar e trobar e cantar.

oder

Bartolomo Zorgi ... saup ben trobar e cantar.

Manche waren auch des Componirens kundig und setzten ihre Lieder selbst in Musik, wie z. B. Folquet von Marseille, welcher später sogar den bischöflichen Stuhl von Toulouse bestieg, den er von 1205—31 inne hatte.

Mas quecs demanda chanso
C'atressi m'es ops la fassa
De nuou cum los motz e'l so.
Chantars me torn.

Ebenso heißt es von Richartz de Berbesien:

trobara avinenmen mots e sons.

Dasselbe gilt von den Trouvères Nordfrankreichs und des südlichen Belgiens. So citirt Dinaux[1] ein Gedicht des Adam de Gievency, Dichters aus dem 13. Jahrhundert, von welchem jede Strophe eine andere Melodie hat.

Zu erwähnen sind ferner noch Audrefoy le Bâtard, dessen Romanzen fast sämmtlich mit Musiknoten versehen sind, Baude de la Kakerie, Andrien Contredis, Cavasaux d'Arras, Guillaume li Viniers, Lambert Ferris u. A. Ein mit Noten versehenes Gedicht des Dichters und Sängers Gauthier de Soignies aus dem Hennegau beginnt also:

Dolereusement commence
Qui chanter veut de dolor.[2]

Es dürfte aus allem mit einiger Gewißheit geschlossen werden, daß diese Hofdichter (Jongleurs) ihre Gedichte und Gesänge selbst vortrugen. Ihr Arbeitsfeld war demnach kein geringes. Sie mußten dichten können, die Gedichte in Musik setzen und die Kunst des Gesanges (welcher freilich zum Theil primitiv genug gewesen sein wird) und des Instrumentenspiels inne haben, da die Gesänge gewöhnlich durch ein Instrument unterstützt wurden. War dies nicht der Fall, so pflegten sie einen dienenden Jongleur oder auch deren

---

[1] Dinaux, Les Trouvères Artésiens. Paris 1843. S. 49.

[2] Dinaux, Les Trouvères Brabançons, Haynuyers, Liégeois et Namurois. Bruxelles 1863.

mehrere sich zu halten; dieselben begleiteten sie auf ihren Fahrten und trugen ihre Gesänge entweder selbst vor oder unterstützten sie wenigstens durch Instrumentenspiel. Hatte der Dichter eine unabhängige Stellung und war derselbe nicht auf Lohn angewiesen, also im eigentlichen Sinne Troubadour, so hielt sich derselbe ständig an den Höfen der Vornehmen auf und sandte seine ihm unterstehenden Jongleurs in die Weite, um durch den Vortrag der Gesänge seinen Ruhm zu verkünden und zu verbreiten. Pierre Cardinal war einer jener vornehmen Troubadours des 13. Jahrhunderts, welcher sich eigens Jongleurs hielt. Dieselben hatten ihn überall hin zu begleiten, und auf seinen Wanderungen kam er u. a. an den Hof des Königs von Aragonien.

Dieses Verhältniß des Troubadours zum Jongleur ist ein charakteristischer Zug der provençalischen Kunstpoesie. Am Schlusse der Lieder wird dieses Verhältniß auch oft berührt und dem Jongleur irgend eine Weisung bezüglich des Vortrags ertheilt. In der Regel scheinen die Jongleurs die Lieder mündlich empfangen und aus dem Gedächtniß vorgetragen oder gesungen zu haben; waren doch häufig die edlen Hofdichter wie unsere deutschen Minnesänger des Lesens und Schreibens ebenso unkundig, wie der arme Spielmann selbst.

»Ohne Pergamentbrief«, sagt Jaufre Rudel, »sende ich mein Lied mit Gesang, in deutlicher romanischer Sprache, an Uc Brun durch Filhol.«

Senes breu de parguamina
Tramet mon vers en chantan,
En plana lengua romana
A N'Ugo Brun per Filhol.

Auch diese Art von Jongleurs sind noch wesentlich von jenen zu unterscheiden, welche ausschließlich das Volk mit Erzählungen, Gesängen, Kunststücken u. dergl. unterhielten und ergötzten, obwohl wir bereits solche unter ihnen antreffen, welche dem Volke auch ihre Kunststücke anpreisen. Immerhin war ihr Verhältniß ein sehr abhängiges. So sagt Garin von Apehier, er könne seinen Jongleur leicht zu Grunde richten; denn gebe er ihm seine Gedichte nicht mehr, so werde derselbe auch Niemanden finden, welcher ihn speise und beherberge. »Wie bist du so arm und elend gekleidet«, sagt Raimon von Miraval zu seinem Jongleur; »ich will dich mit einem Sirventes aus der Noth ziehen.«

Von den lyrischen Erzeugnissen der Troubadours waren es hauptsächlich das Minnelied und das Sirventes, welche von den Jongleurs vorgetragen wurden. War das Minnelied erotischer Natur, so war

das Sirventes mehr ein Kampflied, welches »aus der häuslichen Enge auf jenes Forum führte, wo der Dichter das Schlechte angreifen, das Gute und Rechte vertheidigen sollte. Das Sirventes stellte den Dichter auf eine höhere Stufe der Gesellschaft, es machte ihn des Umganges mit den Großen würdig, und ohne Zweifel entsprang aus dieser Stellung die große Vertraulichkeit, die man zwischen den Mächtigen und ihren Hofsängern bemerkt.« Es waren, wie gesagt, hauptsächlich das Sirventes und das Minnelied, welche von den Spielleuten an den Höfen vorgetragen wurden.

Außer den Gesängen der Troubadours trugen die Jongleurs auch die Erzählungen und Sagen des Landes vor. Wollten sie sich überall leicht Gehör verschaffen und dankbare Zuhörer finden, so mußten sie ein reichhaltiges Repertoire besitzen, damit sie zu jeder Zeit den verschiedenen Wünschen und Geschmacksrichtungen nachzukommen im Stande waren. Es wurde ihnen häufig auch das Repertoire abverlangt:

Ce juis juglères de viele
Si sai de muse et de frestele (Flöte)
Et de harpe et de chifonie (Radleier)
De la gigue, de l'armonie
Et si sai meint beau geu de table
Et d'autregiet et d'arrumaire (Taschenspielerkünste)
Bien sai un enchantement faire etc.[1]

Wenn sich die Zuhörerschaft um den Sänger gesammelt hatte (Tote la gent entor lui aüna), so bittet derselbe um Ruhe.

Der Jongleur pflegte mit starker Stimme zu singen, da die Herrschaften sich nicht immer sonderlich der Ruhe befleißigten:

Trait sa viele, durement, s'esjoï
Si haut canta que trestunt l'ont oï.[2]

Wir berührten bereits, daß jene Jongleurs, welche wir bis jetzt hauptsächlich im Auge hatten, namentlich bei den Fürsten und Vornehmen sehr beliebt waren; trugen sie doch stets zur Erheiterung und Zerstreuung bei. In der Regel hatten sie dieselben nach aufgehobener Tafel mit ihrer Kunst zu ergötzen:

Quant les tables ostées furent,
Cil jougleour en piés s'esturent,
Sont vieles et harpes prises,
Cancons et sons, vers et reprises etc.[3]

So ließ sich auch der heilige Ludwig nach aufgehobener Tafel Jongleurs kommen und sich von ihnen vorsingen oder Gedichte re-

[1] Les deux bordeors ribaux bei Jubinal, Oeuvres de Rutebeuf I, 337.
[2] Gautier a. a. O. p. 366 ff.
[3] Aus dem Roman Hugo's de Bercy: Le tournoi de l'Antechrist. Siehe auch De la Rue, a. a. O. I.

citiren, und sein Kaplan hatte so lange mit dem Dankgebet zu warten, bis dieselben geendet hatten[1].

Diejenigen, welche nicht das Glück hatten, in der Umgebung eines Vornehmen angestellt zu sein, waren auf ein unstetes Wanderleben angewiesen. Überall stellten dieselben sich ein, wo es etwas zu erhaschen gab; bei Turniren, geistlichen und weltlichen Festen finden wir sie stets in großer Anzahl; auch am Eingang der Festsäle stellen sie sich auf, und die von den Wallfahrern berührten Wege waren hauptsächlich auch von ihnen besucht. Hochzeiten waren ihnen die liebsten Feste, denn dieselben warfen ihnen oft recht erkleckliche Summen ab. Die reichen und vornehmen Leute luden in der Regel die Jongleurs zu ihren Hochzeiten ein, und oft wurde ein Trouvère, welcher als Dichter einigen Namen besaß, beauftragt, eigens zu diesem Zwecke, seien es nun Gedichte welche große Thaten besangen, oder mehr unterhaltende, satirische oder fromme Gesänge für die Jongleurs zu dichten. Rutebeuf, einer der fruchtbarsten Dichter aus dem 13. Jahrhundert, welcher das Jongleurleben gründlich kannte, weil er selbst früher Jahre lang diesen Beruf ausgeübt, beschreibt in seinem »Fabliau de Charlot, qui salit la pel d'une lievre« ein solches Hochzeitsfest[2].

Auch bei liturgischen Festen wirkten die Jongleurs mit. So marschirten an der Spitze der Prozession, welche in Toulouse alljährlich am Tage Kreuzerhöhung stattfand, Jongleurs. So mußten bis Mitte des 15. Jahrhunderts in Beauvais die Jongleurs an Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Allerheiligen im Kloster der Kathedrale vom Schluß der Prime bis zum Hochamt die alten nationalen Heldengesänge singen[3]. So schickten auch in England die Herzoge von Glocester und andere Barone, welche sich eigene Jongleurs hielten, dieselben an gewissen Festtagen in die benachbarten Abteien und Klöster, um die Insassen derselben durch ihre Gesänge zu unterhalten und zu erfreuen.

Die Jongleurs ersetzten der damaligen Zeit zugleich die Tagespresse. Sie verbreiteten Neuigkeiten, wichtige Begebnisse u. s. w. »Qu'il vous souvienne,« schreibt der berühmte Troubadour Raymbaud de Vaqueiras an Bonifacius, Marquis von Montferrat, »seigneur marquis, qu'il vous souvienne d'Aimonet, le jongleur et les nouvelles

---

[1] A. Springer, Paris im 13. Jahrhundert. Leipzig 1856. S. 75 ff.

[2] Siehe Hist. litt. XX, S. 722.

[3] Le tenancier du fief de la jonglerie à Beauvais est tenu de chanter ou de faire *chanter de geste* au cloistre de mon église les dits jours depuis prime laschée jusques où commanche la grande messe, se on peults trouver jongleurs environ ladite ville. Siehe Gautier a. a. O. p. 374.

qu'il vint vous conter à Moutant, de Jacobina que l'on voulait mener à Sardaigne et marier contre son gré.«[1]

Was die Belohnung der Jongleurs betrifft, so war dieselbe eine verschiedene; in der Regel wurden sie mit Kleidern, seltener mit Geld beschenkt; oft erhielten sie auch Pferde. Am Allerheiligentage des Jahres 1366 gab Karl V. den Jongleurs der Stadt Rouen, welche ihn auf seinem dort gelegenen Schlosse durch Gesang und Spiel erfreut hatten, 200 Franken in Gold[2]. Und als im Jahre 1383 ein englischer Ritter, Peter von Courtenay, mit einem zahlreichen und glänzenden Gefolge in Frankreich erscheint, um sich mit Guy de la Trimouille zu schlagen, erhalten die in seinem Gefolge sich befindenden Jongleurs von Karl VI. 100 Franken in Gold. So lesen wir auch im Roman des voeux du Paon:

Cil jungleors orent bone sodée
Plus de cent mares lor valut la journée.

Auch am Hofe Ludwig's IX. waren sie gut bezahlt, wie die noch vorhandenen Rechnungen und Quittungen ausweisen[3].

Ja die Barone und Ritter entkleideten sich oft ihrer reichen, kostbaren Gewänder, um dieselben jenen Jongleurs, mit deren Leistungen sie zufrieden waren, zu schenken; sogar die Damen warfen ihnen die werthvollsten Schmucksachen zu.

Cil maistre menestrel qui sont de renommée,
Y ont en lor vielle mainte note chantée.
La feste fu si belle que quinze jours dura,
Où maint bon menestrel de son mestier joua;
Qui fu gentil[4] de cuer sa robe despouilla,
Et por faire s'onneur à uns d'els la dona.[5]

Cel jor furent jugleor lié
Maint bel don lor fu doné,
Robes de vair et d'erminettes,
De conin et de violettes,
D'escarlate, de draps de soie;
Qui volt cheval, qui volt monoie,
Chascun ot soulonc son savoir,
Et si bon com il dut avoir.[6]

---

[1] Fauriel a. a. O.

[2] De la Rue a. a. O. I, S. 232 (Chambre des comptes no. 1391).

[3] Hist. litt. XXIII, S. 90.

[4] Man nannte dieses Wegschenken kostbarer Gewänder courtoisie und gentillesse.

[5] Aus dem altfranzösischen Roman des voeux du Paon. Siehe auch Dinaux, Les Trouvères de la Flandre et du Tournaisis. Paris 1839. S. 28.

[6] Roman d'Erec et d'Enide.

Oder:

Divai-fait il, car nos viele .i. son
Jes tu jugliers? di nos une chanson;
Je te donrai mon hermin pelicon
Ne n'i ara .i. de qui n'aies don.[1]

Ihre Kunst wurde auch oft mit Getränken belohnt:

Chanter me fait bons vins et resjoir;
Quant plus le boi, et je plus le désir,
Car li bons vins me fait soef dormir etc.[2]

Die Belohnung hing eben stets von der Großmüthigkeit der Vornehmen und von dem Ruf der Künstler, von ihrem Können und Wissen, von der Qualität des Gebotenen ab. Auch wurden den Jongleurs oft in Anerkennung des von ihnen Geleisteten die Pfänder ausgelöst, welche sie in den Herbergen für Speise, Trank und Quartier hinterlegt hatten[3].

Als ehrenvollste Belohnung galten die Kleider der Vornehmen. Hierin wurde eine solche Liberalität geübt, daß sich Philipp August im Jahre 1185 veranlaßt fand, zu verbieten, daß selbst abgetragene Gewänder unter die Spielleute vertheilt würden; man solle sie den Armen geben[4].

Die Freigebigkeit war jedoch nicht immer ein Zeichen der Zufriedenheit und Anerkennung; man fürchtete auch die bösen Zungen der Jongleurs, welche überall, wo sie hinkamen, jene verlästerten und verhöhnten, welche mit ihren Gaben kargten.

Was die Kleidung der Jongleurs betrifft, so war dieselbe eine möglichst auffallende. In der Regel trugen sie einen langen Rock, welcher um den Leib mit einem Gürtel befestigt war, und als Kopfbedeckung einen mit Pfauenfedern geschmückten Hut; um den Hals war die Geige, die Fidel, das Hauptinstrument der Fahrenden, befestigt. In der Episode des Roman du Brut, in welcher Balduf als Jongleur verkleidet auftritt, erscheint derselbe mit zur Hälfte rasirtem Bart und abgeschnittenem Kopfhaar[5].

Eine Scheidung zwischen Jongleur und Menestrel ist sehr schwierig, da diese Bezeichnungen eine Verschiebung erfahren haben. Es

---

[1] Aus dem Roman de Girart de Viane S. 45; siehe auch Hist. litt. XXIII, S. 89.

[2] Dinaux, Les Trouvères Brabançons, Haynuyers, Liégeois et Namurois. Bruxelles 1863. XXIV.

[3] Siehe Tobler a. a. O. S. 331.

[4] Recueil de l'hist. des Gaules et de la France, t. XVII, S. 21. Daß die Jongleurs auf verschiedene Weise belohnt wurden, dafür siehe auch Hist. litt. XX, S. 722.

[5] Roman du Brut v. 9336—9345. Siehe auch de la Rue I, p. 223—224.

scheint, daß das Wort Menestrel von England nach Nordfrankreich herübergekommen ist. In England hießen Minstrels die Sänger und Spielleute, welche nationale Dichtung und weltlichen Gesang pflegten. Ursprünglich wurden Diener, Handwerker, Lohnarbeiter Menestrels genannt, denn ursprünglich stammt dieses Wort von Ministerialis oder Ministeriarius ab. Erst seit Ende des 12. Jahrhunderts finden wir solche Bediente, welche durch die Ausübung irgend welcher Künste ihre Herren zu unterhalten und zu zerstreuen hatten. Da nun diese Künste zum größten Theil dieselben waren wie jene der Jongleurs, so wurden sie mit letzteren vermengt und denselben gleichgestellt.

Nun könnte man den Schluß ziehen, daß der einzige Unterschied zwischen Menestrels und Jongleurs der gewesen sei, daß erstere in festen Diensten standen, während letztere ein ambulantes Leben führten. Es gab aber auch Jongleurs, welche, wie wir bereits sahen, in der Umgebung der Vornehmen sich aufhielten, während wir auf der andern Seite Menestrels treffen, welche wie die Jongleurs ein fahrendes Leben führten. So z. B. Estrumens, der sich selbst Menestrel nennt und, nachdem sein Herr gestorben, nirgends mehr festen Boden unter den Füßen fand und von Stadt zu Stadt, von Hof zu Hof, von Schloß zu Schloß wanderte, um durch den Vortrag seiner Gesänge sein Leben zu fristen[1]. Daß Viele aus ähnlichen Gründen oder weil ihnen das ambulante Leben besser behagte, den Wanderstab einem seßhaften Heim vorzogen, beweist u. a. eine Stelle im Conte de Graal v. 28377. Dortselbst ist von Menestrels die Rede:

Qui fabloiant vont par les cours.

Es kann auch sein, daß die Jongleurs, wenn sie bei irgend einem Vornehmen eine feste Anstellung gefunden hatten, Menestrels genannt wurden. In Nordfrankreich und in dem heutigen Belgien wurden wenigstens alle an den Höfen und bei den Vornehmen des Landes angestellten Spielleute so bezeichnet. In Südfrankreich scheint man die Bezeichnung Menestrel nicht gekannt zu haben. So viel steht jedoch auf alle Fälle fest, daß die Menestrels dieselben Künste ausübten wie die Jongleurs. Ein und derselbe Spielmann wird auch häufig in einem und demselben Gedicht Jongleur und Menestrel genannt, wie z. B. im Huon de Bordeaux v. 7159, 7227, 7350 u. s. w., und ähnliche Fälle lassen sich in vielen Werken der altfranzösischen Dichter nachweisen.

Wie unter den Jongleurs, so gab es auch unter den Menestrels verschiedene Abstufungen. Derjenige, welcher etwas Tüchtiges zu

[1] Huon de Bordeaux v. 7220 ff.

leisten vermochte, hatte stets eine bevorzugte Stellung, während der weniger Begabte auch noch allerlei sonstigen Verpflichtungen nachzukommen hatte. Vielseitigkeit war übrigens auch hier erwünscht. So sagt der erwähnte Menestrel Estrumens von sich selbst:

> Vés ci me harpe, dont je sai bien harper,
> Et ma vïele dont je sai vïeler.
> Et si sai bien et timbrer et baler.

Aber er mußte auch jagen und fischen können, des Schachspiels kundig sein u. s. w.[1]

Daß ursprünglich ein Unterschied zwischen Jongleurs und Menestrels bestand, ist nicht zu bestreiten, aber der Unterschied bestand augenscheinlich nur in der Stellung, welche sie in der Gesellschaft einnahmen, und es sind uns die Namen vieler Menestrels überliefert, welche in höfischen Diensten waren. So stand Baudouin de Condé, welcher sich ebenfalls Menestrel nennt, im Dienste der Gräfin Margarethe von Flandern, und sein Sohn Jean war Menestrel am Hofe Wilhelm's von Hennegau, Watriquet Brasseniex beim Grafen Gui de Blois. Diese eben genannten Menestrels waren ausschließlich Dichter, wie auch in seiner späteren Lebensperiode der berühmte Adenès, Menestrel beim Herzog Heinrich III. von Brabant und später am Hofe der Königin Maria von Frankreich. Menestrel hätte also hier die Bedeutung eines Hofdichters gehabt.

Daß Adenès ursprünglich Musiker war, geht aus seinen eigenen Worten hervor:

> Menestrel au bon duc Henri
> Fui. Cil m'aleva et norri
> *Et me fist mon mestier aprendre.*

Derselbe ist auch in einigen Handschriften mit goldener Krone auf dem Kopf und einer Geige in den Händen abgebildet. In einem seiner Gedichte ist die Hauptperson ein Menestrel Namens Pinchouet; letzterer war augenscheinlich Musiker, denn Adenès sagt über ihn:

> Après mengier, uns menestrés
> Qui Pinconnés ert apelés
> Joua .i. pou de la kitaire,
> Ne convint pas prier de taire.

Daß die Menestrels Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts nicht nur hohe Stellungen einnahmen, sondern auch oft in ganz intimen Beziehungen zu ihren Herrn standen, geht ebenfalls aus den jener Zeit entstammenden Dichtungen hervor. Bei den eng-

[1] Siehe auch Rec. des hist. des Gaules et de la France, t. XXI, XXII.

lischen Minstrels war dies zum Theil ja auch der Fall; wir erinnern nur an Blondelle de Nesle.

Es sind hauptsächlich die kleinen Höfe Flanderns und des Hennegau, an welchen wir solche Menestrels treffen, welche den Beruf des Musikers ausübten und die Gesellschaft zu unterhalten, zu singen und zu spielen hatten. Solche bei Hofe angestellte Menestrels hatten oft einen Chef, welcher den Titel König führte.

Es kam das Zeitalter der Corporationen und Zünfte und so finden wir im 13. und 14. Jahrhundert die Menestrandie, eine Corporation, welche in Schüler und Lehrer abgetheilt war. Um letzteres zu werden, mußte man sich einer Prüfung unterziehen und eine bestimmte Taxe bezahlen. Ohne Genehmigung des Chefs durfte der Einzelne an keinem Feste theilnehmen resp. aufspielen. Dieser Vorstand, welcher aus den Geschicktesten gewählt wurde, ward König (roi des menestrels) genannt, und trug derselbe eine Krone. Er war eine Art von Orchesterchef, Theater- und Vergnügungsdirector. Sowohl in den Ausgabebüchern der Könige von Frankreich und England als in jenen der Grafen von Flandern und des Hennegau, werden uns viele solcher rois des menestrels genannt. So finden wir 1338 einen Robert Caveron als roi des menestrels du royaume de France. Im Jahre 1359 versieht ein gewisser Copin de Brequin diese Functionen. Letzterer folgte später dem König Johann nach England, woselbst er delicate Missionen zu erfüllen hatte. Er verfertigte auch Harfen und andere Instrumente[1]. In Anerkennung seiner Verdienste schenkte ihm der König 1367 eine silberne Krone. Im Jahre 1412 finden wir in der Grafschaft Hennegau unter Wilhelm IV. Jean Partans als König der Menestrels. Der bereits erwähnte Adenès, auch Adam geheißen, ist einer der ältesten und berühmtesten rois. Ursprünglich hieß derselbe Adans oder Adams; um ihn jedoch von dem berühmten Adam de la Halle zu unterscheiden, wurde sein Name in Adenès, Diminutiv von Adam, umgeändert[2]. Er durchwanderte viele Länder und kam bis nach Sicilien.

Im 13. Jahrhundert finden wir am königl. Hofe in Paris ein »corps de musiciens« und in einer Liste der Rechnungskammer von 1313 wird ein gewisser Raoulin de Saint Verin als menestrel de cor sarrazinois bezeichnet, einer Namens Bernart als menestrel des trompettes und Parisiot als menestrel des timbales[3].

Manche Menestrels hatten ein eigenes Heim und zogen mit den

[1] Hist. litt. XX, p. 675.
[2] Ibid. p. 677.
[3] Ibid. XXIV, p. 747.

ersten Strahlen der Frühlingssonne aus, um mit reichen Geschenken beladen zur Winterszeit wieder heimzukehren; so z. B. der Menestrel Colin Musel.

Da die bei den Fürsten und Vornehmen in Diensten stehenden Menestrels den fahrenden Jongleurs bedeutende Concurrenz machten, d. h. letzteren die Kundschaft mancher hohen Gönner entzogen, so wurden dieselben immer mehr auf das gewöhnliche Volk angewiesen, und sanken von Stufe zu Stufe. Dadurch aber, daß die Jongleurs, um Zutritt zu den hohen Herrn zu erlangen, sich häufig mit den Menestrels identificirten, trugen sie gerade nicht sonderlich zur Hebung des Ansehens Letzterer bei und die berechtigten Träger des Namens sahen sich häufig veranlaßt, gegen solches Verfahren zu protestiren. Kam es doch vor, daß sich gewöhnliche Trommelschläger Menestrels nannten[1].

Der Begriff wird immer weitschichtiger. So heißt es in den Grandes chroniques t. IV, p. 46: »Il avient aucune fois que jugleours, enchanteurs, goliardois et autres manières de ménestrieux s'assemblent aux cours des princes.«[2]

Es kann also kein Unterschied mehr zwischen Menestrel und gemeinem Gaukler statuirt werden, und die Vorwürfe, welche man gegen die Jongleurs schleuderte, daß sie Lügner, Spieler, Verleumder, Schmarotzer, in einem Wort gemeines Volk seien, richteten sich in gleichberechtigter Weise gegen die Menestrels. Gesteht doch Rutebeuf, welcher sich selbst Menestrel nennt und durch seine religiösen Gedichte ein gewisses Ansehen genoß, daß er stets nur auf Kosten Anderer gelebt habe. Die Menestrels waren schließlich moralisch eben so schlecht accreditirt wie die Jongleurs.

Mit der zahllosen Vermehrung der Menestrels und der Jongleurs nahmen auch die Excesse zu; es bildeten sich große wandernde Truppen, welche Frankreich mit Frau und Kindern durchzogen und zur förmlichen Landplage wurden. Kirche und Staat erließen Gesetze gegen sie, man verwies sie sogar des Landes, obwohl letzteres Verbot nicht viel fruchtete.

In Paris bewohnten die Menestrels und Jongleurs ein und dasselbe Quartier, dieselbe Straße. Hier hatte man sie zu engagiren, wenn man ihrer Talente bedurfte. Es waren nicht mehr die Zeiten, da ein Taillefer und Berdic mit den Königen an der Spitze des Kriegsheers zogen; es waren nicht mehr die Sänger des Ruhmes und der Liebe, welche die Fürsten und Edlen zu sich auf die Schlösser

[1] Jubinal, Jongleurs et trouvères. Paris 1835. p. 164 ff.
[2] Freymond a. a. O.

entboten und mit Gold und reichen Gewändern, ja zuweilen mit Lehngütern beschenkten, sondern die Hefe der Gesellschaft, von Jedermann verachtet und gemieden.

Aber über allem dem wollen wir ihrer positiven Verdienste nicht vergessen. Waren sie doch nicht nur die ältesten professionsmäßigen Ausüber des weltlichen Gesangs und Instrumentenspiels, sondern auch die Erhalter und Bewahrer der volksthümlichen Poesie sowohl bei den romanischen als bei den germanischen Völkern. Sie haben die älteste Poesie des Volkes am meisten gepflegt und in Zeiten großer politischer und geistiger Bewegungen die alte Sangesfreude und Liederlust, das Gefühl für die große Vergangenheit geweckt und gepflegt.

Händel's Admet und seine Quelle.

Von

Georg Ellinger.

Die Quelle des Textbuches zu Händel's Admet war lange Zeit nicht bekannt, weder Winterfeld[1], noch Chrysander[2] vermochten sie anzugeben. Erst Spitta[3] hat darauf hingewiesen, daß dem Libretto der Händelschen Oper ein Drama des italienischen Dichters Aurelio Aureli: L'Antigona delusa d'Alceste zu Grunde liegt. Das Stück, drama per musica, ist um 1664 entstanden[4]. Der Stoff ist, wie aus dem Titel hervorgeht, aus der Alceste-Sage geschöpft, aber so viel fremdartige, moderne Elemente haben sich hinzugefunden, daß die antike Sage gewissermaßen nur den Mittelpunkt bildet, um welches sich ein ganzes Gewebe buntbewegter Bilder und Handlungen ansetzt.

Die vorliegende Arbeit will nun genau untersuchen, wie sich das Textbuch der Oper Händel's zu dem Drama Aureli's verhält. Es soll festgestellt werden, ob bei der Bearbeitung bewußte künstlerische Principien obgewaltet haben, und ob die Tendenzen, welche bei den Änderungen maßgebend waren, für uns noch deutlich erkennbar sind. Gelingt es, diese Fragen im bejahenden Sinne zu beantworten, so werden sich aus einer genauen Vergleichung der Vorlage und des Originals wesentliche Gesichtspunkte für die Charakteristik Händel's, für seine Anschauung vom musikalischen Drama und für seine Behandlung desselben ergeben müssen. Denn mag Händel nun die Umarbeitung selber vorgenommen haben oder nicht (man könnte am ehesten an Paolo Rolli als Bearbeiter denken, vgl. Chrysander, Händel, Bd. II, S. 32f.): soviel kann man als feststehend betrachten, daß er

---

[1] Alceste, 1674, 1726, 1769, 1776 von Lulli, Händel und Gluck (zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig 1852. Bd. I, S. 308ff.).

[2] Chrysander, Händel. Bd. II, S. 153ff.

[3] Spitta, Paride ed Elena des Ranieri de' Casabigi. Allg. musik. Zeitung. Jahrg. 1880. Nr. 43, S. 679.

[4] Opere di Aurelio Aureli. Sammelband auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

zum wenigsten einen maßgebenden Einfluß auf die Gestaltung des Textbuches geübt hat.

Bevor wir auf die Einzelheiten selbst eingehen, wird es angemessen sein, den Inhalt des Aureli'schen Dramas in großen Zügen uns zu vergegenwärtigen. Zu Beginn des Dramas folgt der Dichter im Wesentlichen der antiken Sage. Admet ist schwer erkrankt; das Orakel des Apollo verheißt ihm Genesung, wenn einer seiner nächsten Verwandten sich für ihn opfert. Alceste entschließt sich dazu; ohne Wissen des Admet stößt sie sich einen Dolch in das Herz. Admet beschwört den gerade bei ihm weilenden Herkules, ihm Alceste wieder aus der Unterwelt herauf zu holen. Dieser kommt seiner Bitte nach, er steigt hinab und es gelingt ihm, Alceste wieder in das Leben zurückzubringen. Alceste aber wird nun von eifersüchtigen Qualen erfaßt; sie will unerkannt im Palast verweilen und beobachten, ob Admet ihr die Treue halten werde. Deshalb veranlaßt sie den Herkules, dem Admet die Nachricht zu überbringen, daß er Alceste im Hades nicht gefunden habe. — Hier setzt nun die andere Handlung ein. Admet hatte sich früher um Antigona, die Tochter des Königs Laomedon von Troja, die er indessen niemals gesehen, beworben. Seinen Bruder Trasimede hatte er nach Troja geschickt, um für ihn zu werben; dieser aber wurde selbst von heftiger Leidenschaft zu ihr ergriffen, und um zu verhindern, daß die Geliebte seinem Bruder zu Theil werde, brachte er diesem ein falsches Bildniss. Da nun Admet aus diesem Bild schloß, die Schönheit der Antigona müsse nicht ihrem Rufe entsprechen, so vermählte er sich mit Alceste. Jetzt kommt nun Antigona nach Thessalien, sie erfährt durch ihren Begleiter Meraspe, daß Admet wiederhergestellt, Alceste gestorben sei. Das Schicksal führt sie mit Trasimede zusammen; dieser ist hochbeglückt, die Geliebte, deren Bildniß er in leidenschaftlicher Schwärmerei immer bei sich trägt, zu finden; sie aber läugnet, daß sie Antigona sei und gibt sich für eine Schäferin, Namens Rosilda aus. Bei der zweiten Zusammenkunft mit ihr läßt sich aber Trasimede nicht länger täuschen und er wirft ihr Bildniß weg, weil es ihrer vollkommenen Schönheit nicht ebenbürtig sei. Dieses Bild findet Eurilla, die bis dahin Trasimede hoffnungslos geliebt und den Edlen Trineo, der sie mit Liebeswerben verfolgt, beständig abgewiesen hatte. Als sie nun aber von dem Letzteren, der bei der ersten Begegnung Trasimede's mit Antigona zugegen gewesen und das Bild mit dem Original verglichen hatte, erfährt, daß Trasimede in einer Schäferin das Urbild dieses Gemäldes gefunden habe, da entsagt Eurilla der Liebe für Trasimede, wendet sich dem Trineo zu und wirft das Bild der Antigona weg: e d'Antigona al suol getto il ritratto sind ihre letzten

Worte. Diese hört Admet, er findet das Bild und ist im höchsten Grade erstaunt, ein ganz andres Bild war es, das ihm einst Trasimede gegeben. Die in ihm erwachende Neigung sucht er durch die Erinnerung an Alceste zu verscheuchen. Da theilt ihm Antigona (immer noch unter der Maske der Schäferin Rosilda) mit, Antigona sei in Troja gestorben. — Unterdessen hat Trasimede den Entschluß gefaßt, Antigona zu rauben; er führt diesen Vorsatz aus. Nun eilt Meraspe zum Könige; er verkündet, daß Antigona noch lebe; Admet läßt den Räubern nachsetzen; Antigona wird wiedergewonnen und Admet ist fest entschlossen, sich mit ihr zu vermählen, zumal da Herkules ihm die Nachricht gebracht hat, er habe Alceste nicht gefunden. Trasimede rast in eifersüchtiger Wuth und faßt den Plan, seinen Bruder zu ermorden; als er aber verkleidet zur Ausführung seines Vorhabens schreiten will, schlägt ihm die (als Krieger verkleidete) Alceste das Schwert aus der Hand. Da Trasimede aber schnell entflieht, wird Alceste für den Mörder gehalten und da sie in ihrer Verkleidung schon deshalb, weil man sie öfter bei Antigona gesehen, Verdacht auf sich geladen — einmal war sie der Entführung Antigona's verdächtig, der Gefangennahme nur durch Herkules' Verwendung entgangen — so will man sie als den Schuldigen bestrafen. Doch in diesem Augenblick entdeckt sich Alceste; ihre Aussagen werden von Herkules bestätigt; Trasimede gesteht seine Schuld und erhält Verzeihung; Antigona muß auf Admet verzichten[1] und wird mit Trasimede vermählt; Herkules verspricht, sie nach Troja zurück zu geleiten und dort zu krönen. Die beiden Gatten werden wieder mit einander vereinigt.

Dies sind nur die allgemeinsten Umrisse des Stückes, auf das Einzelne wird bei der Vergleichung näher eingegangen werden. Eine ganze Reihe von Episoden sind noch in das Stück eingeflochten, und damit es an Erheiterung nicht fehle, begleiten die drei Diener, Lesbo, Lillo und Orindo alle Handlungen mit ihren meist sehr albernen und faden Scherzen. — Die Mängel und die Vorzüge des Dramas lassen sich unschwer erkennen. Zu den Mängeln ist in erster Linie die ungeschickte Mache zu rechnen: der Dichter motivirt das Auftreten und Abgehen der Personen selten, und wo er es zu motiviren versucht, geschieht es in ungenügender Weise. Vorgänge und Motive, die einmal verwendet, einen sehr guten und glücklichen Eindruck machen würden, werden dadurch, daß sie übermäßig gehäuft und zum Öfteren wiederholt werden, um alle Wirkung gebracht Daß

---

[1] Alc. Soffri Antigona in pace
I decreti del Fato e gli astri accusa.
Ant. Per voler d'empie stelle
Antigona dà Alceste hoggi delusa.

Alceste auf Admet eifersüchtig ist, genügt noch nicht; Eurilla muß auch auf Trineo eifersüchtig sein. Es ist nicht genug, daß das Bild der Antigona fortwährend herumspukt, auch das Bild des Admet muß eine Rolle spielen. Gradezu unbegreiflich wird die Ungeschicktheit, wenn die Motive unmittelbar hintereinander wiederholt werden. Daß Jemand einmal ein Bild wegwirft und ein Andrer es sofort findet, läßt man sich einmal gefallen, aber wenn dies in zwei Scenen zweimal hintereinander geschieht, so erscheint der ganze Vorgang ziemlich unglaubwürdig. (II. 9. 10.) Wenn der Auftretende die Worte des Abgehenden hört und sie wiederholt, so kann das, sparsam verwendet, zu einem ganz glücklichen Motiv ausgestaltet werden, allein was soll man dazu sagen, wenn bei Aureli der Vorgang zweimal unmittelbar aufeinander folgt? (II. 10. 11.) Dazu kommt die häufig herrschende platte, prosaische Sprache, die albernen Scherze, die schlechte Verknüpfung der Handlung und was man sonst noch dergleichen anführen mag. — Doch muß man andrerseits, um dem Dichter gerecht zu werden, zugestehen, dass das Drama für den Musiker viel Brauchbares bot: eine reichgegliederte Handlung, bunte Abwechslung heitrer und tragischer Situation, die ganze Scala der Gefühlsergüsse, von brennendster Liebe bis zum tödtlichen Haß, Qualen der Eifersucht, Trauer, Schmerz u. s. w. Ferner muß man anerkennen, daß in einzelnen Partien es dem Dichter besser gelungen ist, daß er für einige Gefühlsäußerungen, so z. B. für den Abschied der Alceste zarte und anmuthende Worte gefunden hat, wobei aber immer beschränkend hinzuzufügen ist, dass man nie volle Sicherheit dafür hat, daß der Dichter aus solchen zarten Partien nicht unmittelbar wieder in die platteste Prosa hineinspringt.

Für die Kenntniß der Geschichte des italienischen Dramas wird eine genaue Analyse des Aureli'schen Stückes, wie ich sie im Nachfolgenden gebe, nicht unwichtig sein, da dieser Dichter bis jetzt so gut wie gar nicht bekannt und auch in Klein's Geschichte des italienischen Dramas mit keinem Worte erwähnt ist. Auch für die deutsche Litteratur ist das Drama nicht unwichtig; einige Züge desselben scheinen in ein Puppenspiel Alceste übergegangen zu sein[1]. Es sei ferner daran erinnert, daß Wieland neben den deutschen Übersetzungen von Quinault's Alceste auch die Übersetzung des Aurelischen Stückes (1693) im deutschen Merkur (Br. IV. St. 1. S. 37—55.) besprach. »Aurelio Aureli«, sagt er, »scheint bei Entwerfung seines Plans nichts Angelegneres gehabt zu haben, als in seinen Zuschauern nicht den Schatten eines Zweifels zu erwecken, als ob er die Alceste

[1] Ich werde das an einem anderen Ort des Weiteren nachzuweisen haben.

des Euripides kenne. Das ganze Stück hat von Anfang bis zu Ende, die Namen ausgenommen, nicht den mindesten Geschmack von dem Lande und der Zeit, woraus die Begebenheit genommen ist. Admet, Alceste und alle übrigen Personen dieser Oper sind Leute aus einer andren Welt, die den Leuten dieser Welt ungefähr so ähnlich sehen, wie die Amadi's und Esplandians, die Magellanen und Orianen der alten Ritterbücher den Helden und Heldinnen der Geschichte. Sie empfinden, reden und handeln nach ganz andren Naturgesetzen als wir armen Erdenbewohner. Die Dichter dieser wundervollen Schauspiele verdienen den Namen der Schöpfer in einem viel höheren Sinne, als Homer oder Sophokles. Diese bilden ihre Personen nach den Menschen, welche Gott geschaffen hat; jene bringen Wesen von ihrer eignen Erfindung hervor; Geschöpfe, die uns zwar zu wenig ähnlich sind, um uns interessieren zu können, aber eben dadurch desto geschickter sind, uns in Erstaunen zu setzen, welches die einzige Absicht der älteren Opernmacher gewesen zu sein scheint.«

Erster Akt.

In der ersten Scene sehen wir bei Aureli Admet auf dem Krankenlager hingestreckt; neben ihm schläft Lesbo in süßen Träumen. Lesbo Tartaglia, servo faceto favorito del Rè nennt ihn das Personenverzeichniß; schon der Name Tartaglia zeigt, daß diese Person der Lustigmacher des Stückes ist. Admet stößt Schmerzensseufzer aus über die Qualen der Krankheit, die ihn peinigen; er wird in seinen Klagen durch die freudigen Ausrufe des im Schlaf sprechenden Lesbo unterbrochen, der augenscheinlich einen angenehmen Traum hat; der Dichter beabsichtigt durch diese Nebeneinanderstellung einen komischen Effekt. Dann weckt Admet den Lesbo und dieser berichtet, er habe geträumt, Admet werde gesunden und zwar durch ein blutiges Eisen. — Händel[1] hat diese Scene fast ganz fortgelassen. Aus seiner Oper ist der Lesbo überhaupt völlig gestrichen; es liegt auf der Hand, daß Händel den ständigen Lustigmacher nicht brauchen konnte. Aber auch abgesehen davon konnte ihm eine, durch solche spielende Mittel hervorgebrachte Komik unmöglich sympathisch sein. Er hat von der ganzen Scene nichts beibehalten als die ersten vier Verse und denselben folgende Worte vorausgeschickt: (Admet allein,

[1] Um kein Mißverständniß hervorzurufen, sei hier ein für allemal bemerkt, daß ich der Kürze halber bei Veränderungen in dem Händel'schen Libretto immer sage: Händel hat das gestrichen u. s. w. Zur Erläuterung verweise ich auf meine Bemerkungen S. 203.

krank und in Fieberträumen) Orride larve e che da me volete? perchè Admeto fuggite? Ah! sì, voi siete che turbate la mente, e da voi non risente che un' affanno penoso. Crudo! non avrò mai dunque riposo? Se volete, ch'io mora, io morirò; ma che voi non potete farmi morir senza turbar la quiete? Si, si, d'inferno armate, sanguinolenti e crudi, tornate, omai tornate! Mà, oh Dio, ch'io già vi sento, che di pieta de ignude non volete, che cessi il mio tormento. L'etra si scuota, e con fulminea fiamma fenda la terra, e nel suo cupoletto, ov'è de' sogni il regno, vi ritrovi, e là vi squarci il petto così almeno potrò, se il cor si tace, già che morir degg'io, morir in pace.

Orindo, Diener des Königs, tritt in der 2. Scene auf und meldet den Herkules an, welcher Abschied von Admet nehmen will. Admet erkundigt sich zuvor nach seinem Bruder Trasimede und erfährt, daß er von Liebesqualen zu einem Frauenbildniß gefoltert ist, doch weiß Orindo nicht zu sagen, welche Schöne das Bild darstellt. Außer einer kleinen Auslassung am Anfang der Scene ist noch Folgendes zu bemerken. Nách dem Ausrufe Admet's: Dunque anch' egli (nämlich Trasimedes) in tormenti? erwidert Orindo: Al par di te Signore; und fährt bei Aureli fort:

Sol una differenza
Trà'l tuo male, è'l su'ardore
V'è à quel foco, ch'in seno à lui rinforza
Ch'ei pena per amore, e tù per forza.

Ebenso hat er die albernen Worte des Orindo, welche derselbe der Versicherung hinzufügt, er kenne nicht die Dame, über deren Bild Trasimedes seufze (E se la connoscessi Direi, che non è quella, Perche sò, ch'il colore Fa la Donna più bella) und den ebenso albernen darauf folgenden Wortwechsel zwischen Lesbo und Orindo weggelassen. Wenn Admet dann bei Aureli fortfährt:

Che giouate al mortale
Scettri, Pompe, e Tresori,
Se languisce trà gli ori
Anco un' alma Reale

so war diese platte, wohlfeile Weisheit für Händel ebenfalls leicht zu entbehren.

Scene 3. Herkules, welcher sich auf neue Heldenfahrten begeben will, gesellt sich zu den Vorigen. In der Eingangsrede des Herkules hat Händel die Schlußworte weggelassen:

Giove pietoso Nume
Da gli stellati giri
Piova un' giorno il ristoro a tuoi martiri.

Die Antwort des Admet hat Händel völlig geändert; aus der frostigen Phrase bei Aureli, Herkules solle glücklich ziehen, der Ruhm seiner künftigen Heldenthaten werde Admet's Leiden versüßen, wird bei Händel ein herzlicher Ausdruck des Dankes Admet's für die Theilnahme des Freundes. In den Schlußworten des Herkules sind bei Händel fünf Verse weggefallen und die beibehaltenen letzten drei Verse durch die von Händel hinzugefügten Worte: E verrò ad-avisarti, ove m'invio. Die herauf folgende Arie des Herkules bei Aureli:

> Troppo è dolce il suon di tromba
> Fuggo un crin, che può legarmi;
> Vò che chanti imprese, e armi
> Fama illustre à la mia tomba.

ist von Händel gestrichen und dafür eine andere eingefügt: La gloria sola, che ogn'or bramai, Destò il valor, non la beltà; Fra mostri e orrori se il piè portai, Cio non fù amor, non fù pietà.

Scene 4 (3 bei Händel). Herkules ist gegangen; Alceste tritt auf. Händel hat gleich zu Anfang der Scene beträchtliche Kürzungen vorgenommen. Dadurch bleiben nur einige kurze Wechselreden zwischen Admet und Alceste, wie es der Situation ganz angemessen ist. Auch die hierauf folgende wortreiche Deklamation der Alceste:

> Sono i martiri tuoi tormenti miei.
> Io languo al tuo languir,
> Peno nel tuo tormento
> E dal tuo duol mi sento
> Ne l'anima ferir.

hat er bis auf die erste Zeile gestrichen, wobei ihn die sehr richtige Empfindung leiten mochte, daß Leute, welche soviel über ihre Empfindungen zu sprechen pflegen, gewöhnlich, wenn es zur That kommt, nicht zu haben sind. Nach der eben angeführten Stelle folgt die Anrufung des Gottes um ein Orakel, welche Händel sehr passend der Alceste (bei Aureli hat sie Admet) in den Mund legt. — Weggeblieben sind bei Händel in dieser Scene ferner alle die faden Scherze des Lesbo; hinzugefügt ist ein kurzer, staunender Ausruf des Orindo (Par che il Nume . . .) und einige Worte der Alceste: Vi sarà chi per te morrà, ben mio, welche sich unmittelbar an das Vorhergehende bei Aureli: (gegen Schluß der Scene) chiuse ha il Rè le palpebre in dolce oblio anschließen.

Scene 5 folgt ein sehr schöner, melodiöser Monolog der Alceste, in welchem sie ihrem schlummernden Gemahl Lebewohl sagt, da sie für ihn sich opfern will. Händel hat diesen Monolog bis auf die zweite Strophe componirt.

Scene 6. Lillo, Diener der Königin, ergeht sich in einem Monolog voll zweideutiger, plumper Späße über die Krankheit des Königs; Händel hat diese Scene gestrichen und überhaupt die ganze Person weggelassen.

Händel greift nun in weit spätere Scenen (16. und 17. bei Aureli) herein; er entnimmt aus beiden Einiges, kommt aber auf die 17. Scene später noch einmal zurück. Während nämlich Aureli die Antigona nur einmal ziemlich gegen Schluß des Aktes auftreten läßt, erscheint sie bei Händel zweimal. Diese Änderung mag Händel theils deshalb vorgenommen haben, um Alles deutlicher hervortreten zu lassen und die Motive nicht so zusammenzudrängen, theils wird er durch die Auslassung von Personen, die er vorzunehmen hatte, dazu veranlaßt sein. Von dem letzten Punkt soll noch weiter unten die Rede sein.

Anstatt des Liedes der Antigona, welches bei Aureli die 16. Scene eröffnet, steht bei Händel nur: »Admeto, traditor, iniquo amante! per la tua rotta fede entro d'un letto infermo a languir ti condanna il gran Tonante«. Darauf setzt Händel in den Aureli'schen Text ein, läßt jedoch in der Mitte drei Zeilen aus, wahrscheinlich deshalb, weil er Einiges aus ihnen für die Eingangsworte benutzte:

Perchè di fè mancasti
Giove supremo Nume
A languir ti condanna entro le piume.

Aus der 17. Scene benutzte Händel für diese Scene nur zwei Stellen; die beiden Eingangszeilen des Begleiters der Antigona, Meraspe und die Weisung der Antigona, daß er sich für ihren Vater, einen Schäfer und sie für eine Schäferin ausgeben solle. Alles Andere erfand sich Händel frei (die aus Aureli herübergenommenen Worte sind im Folgenden eingeklammert):

Meraspe. (Dà tregua, oh Principessa, ai sospiri del core, a tuoi lamenti, e desta nel tuo sen dolce conforto.)

Antigona. Meraspe, oh Dio! il genitore è morto.

Meraspe. Chi contradir può mai cio ch'il ciel vuole?

Antigona. Or procuriamo in tanto, per dar qualche sollievo a'miei tormenti, d'introdurci alla Regia; mà (se alcun ti ricerca [chiedi bei Aureli] nuova dell'esser mio, cela il mio trono, di', che tua figlia e pastorella io sono).

Meraspe. Farò quanto m'imponi. Al fin tu spera, che non sempre fia sorte a noi severa!

Hierauf folgt die Arie der Antigona (der Text ebenfalls von Händel erfunden). Man sieht deutlich das Bestreben, durch dieses

erste Auftreten der Antigona alle die Verhältnisse deutlicher hervorzuheben. Während Antigona z. B. bei Aureli den Tod ihres Vaters nur einmal vorübergehend im Selbstgespräch erwähnt, wird er hier zweimal hervorgehoben, damit sich der Zuschauer gleich in den complicirten Verhältnissen zurecht finden kann, damit er einsieht, weshalb Antigona von allen Anderen für todt gehalten wird. Ihr Vater ist zwar bei der Zerstörung Trojas umgekommen, sie selbst aber hat sich aus dem allgemeinen Untergang gerettet.

Für die nachfolgende Scene, das nochmalige Auftreten der Alceste, findet sich kein Vorbild bei Aureli. Man kann auch zweifeln, ob die Änderung eine glückliche war. Alceste noch einmal vor ihrem Tode zu zeigen, nachdem sie schon einmal in schönen Worten rührenden Abschied genommen, ist eine Häufung von Motiven, die schwerlich einen guten Eindruck macht. Bei der sonst in dem Händel'schen Text sichtbarlich herrschenden Bemühung — es wird das unten im Einzelnen nachzuweisen sein — die Häufungen von Motiven, welche sich Aureli mit so großer Vorliebe erlaubte, möglichst abzuschwächen, darf dieses Überbieten der Vorlage billiges Erstaunen hervorrufen und man wird geneigt, zu vermuthen, daß diese Arie ein von der Sängerin dem Componisten abgezwungenes Zugeständniß ist.

Wir kehren wieder zu Aureli zurück. In der siebenten Scene tritt Trasimede auf, in das Anschauen des Bildnisses der Antigona versunken. Zu ihm gesellt sich die in ihn verliebte Eurilla (Scene 8) und bittet ihn, seine Liebe den Lebenden zuzuwenden und die Todten in Ruhe zu lassen. Nach Aureli's beliebter Manier wird ein komischer Effekt dadurch hervorgebracht, daß Trasimede: »O Theure!« ausruft, Eurilla es auf sich bezieht und sich nun ein komischer Wortwechsel entspinnt. Trasimede geht und die zurückbleibende Eurilla beklagt sich (Scene 9) darüber, daß ein todtes Bild stärker sei, als die Lebende. Zu Eurilla tritt Trineo (Scene 10), ein Edler, der schon lange vergeblich um Eurilla geworben, und bittet sie von Neuem um ihre Liebe. Sie weist ihn ab und verläßt ihn; er bleibt allein zurück und klagt (Scene 11) über die Verschmähung, welche ihm zu Theil wird. Als er abgegangen, kommen Lesbo und Orindo (Scene 12) und der Letztere theilt dem Lesbo mit, daß der König von seinem Leiden genesen ist.

Händel hat alle diese Scenen (mit Ausnahme der 7., wovon weiter unten mehr) gestrichen. Eurilla und Trineo erscheinen bei ihm überhaupt nicht. Auch hier haben wir wieder das Bestreben, die Handlung möglichst zu vereinfachen.

Unmittelbar, nachdem Alceste nach ihrer letzten Arie abgegangen, erscheinen bei Händel (Scene 6) der wiedergenesene Admet und Herkules. Letzterer spricht in einer Arie seine Freude über Admets

Wiederherstellung aus; diese Arie findet sich bei Aureli nicht. Nach der Arie setzt Händel in den Aureli'schen Text wieder ein. Die Schlußworte der 13. Scene hat Händel weggelassen, zum Theil wohl deshalb, weil sich dieselben auf Personen beziehen, die er gestrichen. In der 14. Scene (bei Aureli), in welcher Admet den Opfertod der Alceste erfährt, hat Händel zunächst die übermäßigen Schmerzensausrufe weggelassen. Wenn Aureli den Admet, nachdem derselbe das Schreiben der Gattin gelesen, in welchem diese ihm ihren Tod ankündigt, in die Worte ausbrechen läßt: »Ecco Lesbo il tuo sogno Con tragedia suelato; Non mentiro le voci Dell' oracol d'Apollo«, so lag es auf der Hand, daß Händel diese Worte nicht beibehalten konnte, nicht allein weil er die 1. Scene wegließ, auf welche sie sich beziehen, sondern auch wohl deshalb, weil ihn die Plattheit der Ausdrücke nothwendig abstoßen mußte.[1] Während nun nach dieser Bemerkung bei Aureli dem Admet eine lange Rede in den Mund gelegt wird, in welcher er sich über seinen Schmerz äußert, hat Händel wiederum nur einige Worte, die er aus der Mitte der Rede entnimmt. Von da an gestaltet er den Dialog völlig frei und von Aureli abweichend. Ercole. Deh, ricordati, Admeto, che al dominio nascesti e alle corone! Admeto. Ercole, il mio dolor, fatto tiranno, sforza l'anima e il core a tributargli acerbo pianto e affanno. Ercole. Se Rè tu sei da invitto domina del tuo cor l'alto dolore. Hierauf nimmt er den Aureli'schen Text wieder auf und behält ihn bis auf die beiden letzten Verse bei.

Die folgende Arie des Admet bei Händel findet sich in der Vorlage nicht.

Scene 15 bei Aureli hat Händel weggelassen. Es ist dies ein komisches Gespräch zwischen Lillo und Orindo über die Frauen, anknüpfend an den Opfertod der Alceste, das in einen Wechselgesang der beiden ausläuft, welcher nach Aureli's beliebter Weise durch Nebeneinanderstellung von Gegensätzen komisch wirken soll.

Nunmehr kommt Händel wieder auf Scene 17 (bei Händel ist es Scene 8) zurück, welcher er, wie oben bemerkt, schon Einiges für seine vierte Scene entnommen hatte. Vorausgeschickt hat Händel einige Worte der Antigona, die den aus der Stadt zurückkehrenden Meraspe erwartet: »Meraspe ancor dalla città non ritorna, ed io fra queste selve vado raminga in compagnia di belve.« Darauf tritt Meraspe mit denselben Worten des Aureli'schen Textes auf, die Händel schon in dem ersten Gespräch zwischen Antigona und Meraspe gebraucht

[1] Es folgt darauf noch einer von den albernen Scherzen des Lillo. Ich merke hier ein für allemal an, daß, wenn ich nicht besonders darauf hinweise, überall diese Weglassung der burlesken Scherze des Lillo und Lesbo bei Händel vorausgesetzt ist.

hatte; offenbar hatte er die frühere Anwendung derselben vergessen. Er folgt mit einigen Auslassungen und Zusätzen in dieser Scene dem Aureli'schen Text.

Trasimede tritt auf mit einem Gefolge von Jägern. Die ersten Worte, die er spricht, sind aus Scene 7 bei Aureli entnommen, nur daß am Schluß des dritten Verses bei Aureli »t'amoreggio«, bei Händel »io pur t'adoro« steht. Man erinnere sich daran, daß Aureli den Trasimede schon vorher hatte auftreten lassen; bei Händel erscheint er hier zum ersten Male. Die letzte längere Rede des Trasimede in der entsprechenden Scene bei Aureli (18.) schließt auch mit: Cara Antigona amata; dies mag Händel den ersten Anlaß gegeben haben, die Stelle aus Scene 7, welche mit den gleichen Worten beginnt, hier einzufügen. Sonst hat er von dem Lied, welches bei Aureli Scene 18 eröffnet und in dem Trasimede seine maßlose Sehnsucht nach der Geliebten, deren Bild er immer bei sich trägt, ausspricht, sowie von dem Gespräch zwischen Trineo und Trasimede nichts beibehalten und nur die Ausrufe der bei Seite stehenden Antigona und Meraspe aufgenommen: Meraspe. Trasimede è costui. Antigona. Ben lo conobbi. (Bei Aureli steht noch vor dem Folgenden: Ant. Parla col mio ritratto, was bei Händel fehlt.) Meraspe. Di te il Prencipe acceso? Buon mezzo affè per in trodurti in corte. Antigona. Lascia a me oprar. T'assista amica sorte!

In der 19. Scene, in der Antigona sich dem erstaunten Trasimede zeigt, hat Händel zunächst die Worte des Trineo sowie die Nennung desselben in den ersten Worten des Trasimede (statt »Ahime, Trineo« steht bei Händel »Ahime, Numi«) weggelassen. Eine lange Rede des Trasimede bei Aureli hat Händel ferner in die Worte: Tu dunque vivi, Antigona mia vita? sospirato mio ben, mio cor, mia luce zusammengefaßt. In der Antwort der Antigona hat Händel die letzte Zeile weggelassen und die darauf folgenden Worte des Trasimede stark verändert. Während sie bei Aureli lauten:

Più, che le luci affisso
In voi rara bellezze
Ogn'ora piu ingannato
Resto dal vostro bel care vaghezze

heißt es bei Händel: Più che le luci affisso in quel tuo vago viso, ingannato ne resto. Nach den Worten des Trasimede: io son deluso ist ein großer Theil des Dialogs bei Händel weggelassen und die nach dieser Auslassung folgende Frage des Trasimede nach dem Namen der Antigona durch »dunque« angeknüpft. Aus der letzten größeren Rede des Trasimede sind die vier ersten Zeilen weggenommen, um die Grundlage der Arie des Trasimede zu bilden; die nachfolgende

Rede selbst hat einige Veränderungen erfahren. Die Aufforderung des Trasimede, den Jägern zu berichten, daß er in die Königsburg zurückkehre, ist bei Aureli an Trineo, bei Händel an Meraspe gerichtet. Die nun folgende Arie des Trasimede entspricht, wie schon gesagt, einigen Versen bei Aureli:

Si'o ti vedessi al fianco,
Arco, strali e faretra,
Direi, ch'in queste selve
Scese Diana a saettar le belve.

bei Händel: Se l'arco avessi e i strali, direi, ch'in forma umana venuta si sia Diana, a saetar le belve. Se son, dimmi mortali, oh bella Ninfa, i lumi, se nacquero frà i Numi, o pur frà queste selve? — Das folgende Recitativ zwischen Meraspe und Antigona und die den Akt beschließende Arie der Antigona hat Händel frei erfunden anstatt der nachstehenden Schlußworte bei Aureli:

Antigona. Spera Antigona, spera;
Sù la rota di Fortuna
Le vicende Humane girano;
Quando i flutti in mar s'adiranno
Movon guerra à duri scogli,
Mà placar gl'ondosi orgogli
Può la sorte un dì men fiera.
Spera Antigona, spera.
Fiere Stelle deh ditemi quando
Al mio duol porgerete pietà
Gode il Fato con ria ferità
Far, ch'io misera viva penando.
Voi del Cielo deh ditemi ò Numi
Se'l mio cor douta sempre penar,
Se quest' alma col suo sospirar
Fia, che giubili un giorno sperando.

Zweiter Akt.

Die erste Scene bei Aureli, in welcher die in der Unterwelt an einen Felsen gekettete und von den Furien geplagte Alceste ihren Opfertod verwünscht, der sie in diese Lage gebracht, hat Händel mit Recht gestrichen. Ebenso hat er in der folgenden Scene, mit welcher bei ihm der zweite Akt beginnt, das ganze Zwiegespräch zwischen Herkules und Klotho, welche sich schließlich bereit erklärt, Alceste ziehen zu lassen, gestrichen und nach den Worten des Herkules: »Seguimi se tù brami Da sì tristo soggiorno; Ritornar ravivata ai rai del giorno« diesem drei weitere Verse in den Mund gelegt, welche bei Aureli Merkur in der dritten Scene spricht: del supremo Tonante, mio genitor quest 'è alto decreto perchè Alceste ritorni all rege Admeto.

In der 3. Scene (bei Aureli) kommt nämlich Pluto an, der mit dem Raube der Alceste gar nicht einverstanden ist und den Furien befiehlt, den Entflohnen nachzusetzen. Da erscheint Merkur und verkündigt, daß es der Beschluß des Donnerers sei, Alceste zu befreien, womit sich Pluto zufrieden geben muß. Händel hat diese ganze Scene weggelassen; die drei Verse erscheinen in Herkules' Munde wirkungsvoller. Als er sie gesprochen, entfliehen die Furien und Herkules tritt mit Alceste den Weg zur Oberwelt an. Der Wechselgesang zwischen Herkules und Alceste am Schluß der 2. Scene bei Aureli ist von Händel gestrichen; den Text der Arie der Alceste hat Händel frei erfunden.

Scene 4 bei Aureli. Monolog der Antigona im Garten. Händel hat ihn völlig gestrichen, augenscheinlich deshalb, weil der Monolog gar nichts Eigenthümliches enthält. Es ist nur eine ganz allgemeine Deklamation von den fiori odorosi gemme de prati, von den dolci fiati des Zephyr, der beständigen Liebe ihres Herzens u. s. w.

Scene 5. Orindo, der sich in Antigona verliebt hat, macht, von Lillo belauscht, der Antigona eine Liebeserklärung. Die ersten vierzehn Zeilen des Dialogs hat Händel gestrichen und nach der nächsten Zeile Einiges hinzugefügt. (Ich gebe den Zusatz in Klammern): E che sperar poss 'io (se il bel idolo mio, vago del mio dolor che l'alma strugge, lungi da questo seno, oh Dio, sen fugge?) dann folgt der Text des Aureli mit einigen Auslassungen bis zum Schluß.

Scene 6 klagt der abgewiesene Orindo dem Lillo sein Liebesleid; nachdem er abgegangen, bedauert ihn Scene 7 Lillo in einem Monolog und knüpft allgemeine Betrachtungen an diesen Fall. Beide Scenen hat Händel weggelassen.

Ebenso Scene 8, ein Lied des Trasimede, welches sich in den gewöhnlichen Liebesklagen ergeht. Bei Händel tritt Trasimede gleich mit den Worten auf: Godo, oh bella, vederti in questo loco. Darauf folgt Aureli, Scene 9, mit einigen Auslassungen und einigen zugesetzten Worten, welche dem Orindo in den Mund gelegt werden, der bei Seite steht, damit er nachher das Bildniß finden kann, welches Trasimede wegwirft. Sodann hat Händel Recitativ und Arie der Antigona frei hinzugefügt. Über die letztere nur einige Worte. Händel sah ganz richtig ein, daß Antigona über den Zwiespalt, der durch die beständige Liebe des Trasimede und die (vermeintliche) Treulosigkeit des Admet in ihr naturgemäß erwacht, sich monologisch äußern müßte. Die Anregung dazu war schon in der Stelle bei Aureli gegeben, die Händel in der 9. Scene ausgelassen; Händel hat auch einige Worte daraus entnommen. Aber wenn es dort nur ein vor-

übergehender Gedanke war, so führt uns Händel in vollster Deutlichkeit den Zwiespalt in der Seele der Antigona vor: »Per me si strugge Trasimede, oh Dio! mà se amarlo non posso, e che mai far degg'io? Ad un oggetto solo è il cor costante, e Admeto è quello per cui vivo amante.

Scene 10. Eurilla findet das Bild, das Trasimede weggeworfen hat. Trineo, der zugegen gewesen, als Trasimede die Antigona zuerst wiedersah und der sie sofort für das Original des Bildes erkannt hat, verkündet der Eurilla, daß Trasimede unter Schäferkleidern Diejenige gefunden habe, die er unter den Mauern Trojas begraben wähne. Eurilla will in Folge dessen der Leidenschaft für Trasimede entsagen; sie wirft das Bildniß weg und entschließt sich, dem Liebeswerben Trineo's Gehör zu schenken. — Die ganze Scene hat Händel natürlich gestrichen.

In der 11. Scene (Scene 5 in der Oper) hat Händel beträchtliche Veränderungen vorgenommen. Ihm mußte die läppische Art widerstreben, mit der durch zweimaliges Wegwerfen des Bildes dasselbe endlich in Admet's Hände kam. Daß jemand ein Bild findet, das ein Andrer weggeworfen, ist erklärlich; aber wenn dieser es nun auch wegwirft und wieder ein Andrer erscheint, der das Bild nun auch sofort findet, so erscheint der ganze Vorgang unwahrscheinlich. Bei Händel ist daher die Art und Weise, durch welche das Bild in Admet's Hand gespielt wird, eine wesentlich andre und weit natürlichere. Orindo, der bei Antigona eben sein Glück versucht hat, sieht den Trasimede kommen und geht; er verbirgt sich aber in der Nähe, belauscht das Gespräch der Beiden und da Trasimede das Bild wegwirft, hebt er es auf und bringt es dem König. Dazu mußte Händel natürlich dem Text des Aureli Wesentliches hinzusetzen, und der größte Theil der Scene (am Anfang) ist von Händel erfunden: Orindo. Sire, da che bramasti la cagion de trasporti saper di Trasimede, io col pensiero rivolto a ricercarla e a compiacerti seguiva il Prence, e nel seguirlo al fine conobbi, ch'era questa l'imago di colei, per cui sospira; Antigona la chiama, morta la crede e in vita ogn'or la brama. Admeto. Come l'avesti . . . Immerso nel suo duolo »vanne Antigona al suolo« ei disse, e la gettò; io non veduto la raccolsi, e quì venni. Dann setzt Händel in den Aureli'schen Text wieder ein, aus dem er die ersten Worte der Scene weggelassen (Zeile 1—6) oder vielmehr ersetzt hat, die sich auf den Vorgang beziehen, durch welchen das Bild dem Admet in die Hand gespielt wird. Mit einer kleinen Auslassung von drei Zeilen folgt dann Händel im Wesentlichen Aureli, nur daß er noch einige Worte einschiebt, worin er dem Orindo befiehlt, den Trasimede zu beobachten, womit

der nachherige Bericht des Orindo über den Raub der Antigona glücklich motivirt wird. — Für die folgende Arie des Admet findet sich bei Aureli kein Vorbild.

Auch bei der 13. Scene hat Händel das Bedürfniß einer strengeren Motivirung empfunden. Man ist erstaunt darüber, daß bei Aureli plötzlich die Antigona auftritt und sich ohne Weiteres dem Admet zu Füßen wirft. Bei Händel erblickt sie zuerst den Admet, erkennt ihn und wirft sich dann mit einer Anrede vor ihm nieder. Dazu hat Händel folgende Worte am Anfang der Scene hinzugesetzt: Antigona. Ecco chi tanto adoro. Meraspe. A lui ti scopri. Antigona. Io vado. (s'inginocchia a'piedi del Rè) Signor, già che la sorte a me ti guida, umil qual sono anch'io bramo inchinarti, qui nel real giardino di questi fior la cura a me è fidata. Sonst folgt Händel im Wesentlichen in dieser Scene dem Aureli, nur hat er noch einige unbedeutende Kürzungen vorgenommen und die Worte des Lesbo (bei Aureli) ausgelassen.

Von der folgenden Scene (13.), Dialog zwischen Meraspe und Antigona, hat Händel nur die ersten beiden Zeilen beibehalten, alles Andre weggelassen. Während Antigona's Arie bei Aureli Hoffnungsfreudigkeit athmet, hat Händel ihr wehmüthige und trübe Empfindungen in den Muud gelegt. Die 14. Scene bei Aureli, ein Monolog des Meraspe, in welchem derselbe alle Frauen thöricht nennt, die in Liebe erglühen, ist bei Händel weggeblieben.

Händel hat das Bedürfniß gefühlt, die tolle Eifersucht der aus der Unterwelt zurückkehrenden Alceste noch etwas näher zu motiviren. Deshalb hat er zu der 15. Scene, in der Herkules mit der geretteten Alceste auftritt, den Aureli'schen Text außer durch eine Auslassung und eine kleine Veränderung (Zeile 11 und 12 ist ausgelassen, die Schlußworte sind etwas geändert) noch wesentliche Zusätze gemacht. Ich bezeichne dieselben durch Klammern. Ercole. Credi mi, che doglioso il tuo fato deplora, e il nome tuo và proferendo ogn'ora. Alceste. (Se il mi piange, dirò, ch'egli è il primo marito, che vedovo restando, frà tormentose voglie s'abbia veduto a lagrimar la moglie. Ercole. Ah, come al tuo apparir tosto il vedrai, nascergli d'improviso la gioja al core, e al mesto labro il riso.) Alceste. Deh, contentati, Alcide, pria di me ricondurti entro la Regia, ove giunto dirai, che in van per me calcasti le vie d'abisso, e che non mi trovasti. (Ercole. Alla trista novella l'eccessivo dolor potria svenarlo. Alceste. Sarò presta al soccorso e a risanarlo.) Ercole. Già che così t'aggrada parto Alceste à servirti. Alceste. Starò poco a [Aureli hat: Saprò in breve] seguirti. — Die bei Händel nun folgende Arie der Alceste entspricht im Wesentlichen der 16.

Scene bei Aureli, nur die vierte Zeile hat in beiden Strophen einige Veränderungen erfahren.

Händel mußte nun einsehen, daß es nothwendig war, dem Konflikt in Admet's Seele einen monologischen Ausdruck zu geben. Bei Aureli war dazu keine Anregung gegeben. Händel hat ein breit ausgeführtes Recitativ des Admet, dem sich dann eine Arie anschließt, unmittelbar auf die Arie der Alceste folgen lassen. »Quivi trà questi solitarii orrori, lontan dall' altre cure, vengo a sfogar gl'interni miei dolori. Admeto, e che farai? frà l'ombre delle notte, quando tutto s'oblia per doppio foco l'alma tua s'affanna; la sorte ti condanna, di due belle, che estinte già negli Elisi son, d'esser amante; dove trarrai le piante per trovar il tuo bene? se il trovi poi, chi ti trarrà di pene? Ah! che se abbraccio Alceste, Antigona disprezzo, e al mio cor, benchè avezzo a penar sempre, un tal dolore è troppo. Giusti Numi del ciel, se deste aita a queste afflitta vita, fate che il duolo abbia in me fine omai! Admeto, e che farai?

Nach der auf das Recitativ folgenden Arie setzt Händel wieder in den Aureli'schen Text ein. In der 17. Scene, in welcher Trasimede die Antigona rauben will, ist er im Wesentlichen dem Aureli gefolgt. Nur einige kleine Auslassungen hat er vorgenommen, einmal sind die Worte des Trineo gestrichen worden und zum Andern auch in den Worten der Antigona und des Trasimede einige unbedeutende Kürzungen vorgenommen. Beträchtlicher sind die Änderungen in den folgenden Scenen. Bei Aureli hat Trasimede den Orindo in das Cabinet des Königs geschickt, um das Bild der Antigona wieder zurückzubringen. Er versieht sich aber und bringt statt des Bildes der Antigona das des Königs. Diese unwichtige Angelegenheit wird bei Aureli in alberner Breite behandelt. (Scene 18.) Es folgt eine Eifersuchtsscene zwischen Trineo und Eurilla, bei welcher Orindo anwesend ist; als er abgeht, verliert er das Bild des Königs. Händel hat die beiden Scenen zusammengezogen, der Eifersuchtsstreit fällt bei ihm weg; anstatt Orindo's bringt ein Diener das Bild. Trasimede fragt ihn, ob er das Bild aus des Königs Zimmer bringe, das er verlangt; er entdeckt, daß es nicht der Antigona, sondern des Königs Bild ist und gibt es dem Diener zurück; dieser verliert es beim Abgehen. Händel hat die Worte dazu erfunden, bis auf die beiden letzten Zeilen, welche er der 18. Scene entnahm. Auch die folgende Arie des Trasimede hat Händel frei erfunden.

Während nun bei Aureli das kindisch-alberne Spiel sich wiederholt (s. o.), daß Antigona (Scene 20) erst einige Worte sagt und dann zufällig das an der Erde liegende Bild erblickt, beginnt sie bei Händel gleich (mit Auslassung jener fünf ersten Zeilen): Il ritratto d'Ad-

meto ha nel corso perduto il servo incauto, so daß man annehmen kann, sie habe gesehen, wie der Page das Bild verloren. Dadurch wird die Unwahrscheinlichkeit des Vorgangs gehoben. Sonst folgt Händel im Wesentlichen in dieser Scene dem Aureli'schen Text, doch behält er von der Anrede der Antigona an das Bild des Geliebten nur die letzten Worte: »O caro Admeto, ò idolotrato volto« bei.

In der 21. Scene, in welcher Alceste die Antigona beim Anschauen von Admet's Bildniß trifft, hat sich Händel ziemlich genau an den Aureli'schen Text gehalten; nur einige kleine Änderungen und Auslassungen sind zu constatiren; außerdem hat er das Lied der Alceste, womit die Scene bei Aureli schließt, gestrichen. Auf den Dialog folgt eine von Händel frei erfundene Arie der Antigona; desgleichen sind die Worte des Recitativs und der Arie der Alceste, welche sich an die Arie der Antigona anschließen und den Schluß des Aktes ausmachen, von Händel frei erfunden, aber sie entsprechen dem Gedanken nach dem gestrichenen Liede am Schluß der 21. Scene: in beiden Stücken spricht Alceste ihre feste Liebe zu Admet, selbst wenn er wankelmüthig sein sollte, und ihren Vorsatz aus, die Eifersucht aus ihrem Herzen zu verbannen.

Bei Aureli folgt noch eine Scene (22), mit welcher der Akt schließt: ein burlesker Dialog zwischen Orindo und Lesbo, den Händel natürlich gestrichen hat.

Dritter Akt.

Scene 1. Von dem Gesang des Admet, mit welchem der dritte Akt beginnt, hat Händel nur die beiden ersten Verse: »A languir ed a penar m'ha destinato Amor« beibehalten. Wesentliche Kürzungen sind im Folgenden vorgenommen, auch einige Zusätze gemacht worden. Meraspe verkündet dem Admet, daß Antigona geraubt ist, anstatt der Eurilla (bei Aureli) bezeugt es bei Händel Orindo, was durch einen Zusatz Händel's schon im zweiten Akt (vgl. Scene 13) sorgfältig motivirt war. Admet erfährt nun durch Meraspe den wahren Namen der Antigona; die Erzählung des Meraspe von der Flucht Antigona's aus Ilion hat Händel beträchtlich zusammengestrichen, desgleichen von der darauf folgenden längeren Rede des Admet hier nur die erste Zeile: Destin, ch'udir mi fai? beibehalten (s. u.). Hierauf greift Händel unmittelbar in die 2. Scene bei Aureli hinein. In derselben erscheint nämlich Lesbo und verkündet, daß Herkules zurückgekommen sei. Sodann gibt Admet erst den Befehl, den Räubern nachzusetzen und Antigona zurückzubringen. Händel hat dies

Verhältniß umgekehrt; zuerst gibt Admet den Befehl und dann erst berichtet Orindo von der Rückkunft des Herkules. Außerdem hat aber Händel dabei eine ganze Reihe von Veränderungen vorgenommen; ich bezeichne die Zusätze durch Klammern; von den Veränderungen, da sie den Inhalt nicht wesentlich beeinträchtigen, sehe ich ab. Admeto. Ergiti, pure! Orindo, vanne conquesta scorta a rintracciar d'Antigona i vestigi, (e quì con essa i rei ben tosto apporta! Orindo. Deggio pria dirti, oh Sire, ch'è la voce commun ch')Ercole invitto sia (da Stige) tornato. Admeto. E solo, o accompagnato? (Orindo. Alcun seco non è. Admeto. Vanne, ubidisci, e poi ritorna a me! Qual è il tuo vero nome? Meraspe. Io son Meraspe. Admeto. Ben t'udì ricordar. La tua richiesta adempita sarà; mà in corte resta!) Alles Andre in der 2. Scene bei Areli hat Händel gestrichen.

Der Text der folgenden Arie des Meraspe ist von Händel hinzugesetzt. — Nachdem Meraspe gegangen, gibt Admet wieder in einem Recitativ und der sich anschließenden Arie dem Zwiespalt seines Herzens Ausdruck. Das Recitativ entnimmt den Text aus der längeren Rede des Admet am Schluß der ersten Scene; den Text zu der Arie hat Händel frei erfunden.

Scene 3, in welcher Herkules dem Admet berichtet, er habe Alceste nicht gefunden, schließt sich durchweg an Aureli an, nur die gespreizten Titel, mit denen die Beiden sich begrüßen (Herkules nennt den Admet: Gran Monarca famoso; Admet den Herkules: Semideo glorioso) hat Händel gestrichen. Auch in dem Recitativ des Herkules (Scene 4 bei Aureli) hat sich Händel wörtlich an seine Vorlage gehalten, desgleichen sind die beiden Anfangszeilen der Arie dem Aureli entnommen; im weiteren Verlauf derselben hat Händel wesentlich im Ausdruck geändert; der Inhalt der Arie entspricht aber völlig dem entsprechenden Stück bei Aureli.

Scene 5. Trineo und Orindo; dem letzteren klagt Trineo sein Leid über die Eifersucht der Eurilla, welche der Meinung ist, er habe die Antigona entführen wollen. Er geht; der zurückbleibende Orindo bedauert ihn (Scene 6) und überhaupt alle diejenigen, die sich in Amors Ketten schlagen lassen, da man davon nur Pein und Qual habe. Nachdem er abgegangen, erscheint (Scene 7) Lesbo bewaffnet und von Soldaten begleitet, um Antigona von ihren Räubern zu befreien. Er trifft (Scene 8) Trasimede und erzählt ihm auf sein Befragen, daß der König ihn beauftragt hat, die geraubte Antigona, als welche sich die Gärtnerin Rosilda entpuppt habe, dem König wieder zurückzubringen. Trasimede bleibt zurück und beklagt (Scene 9) sein herbes Loos.

Alle diese Scenen (5—9) hat Händel gestrichen, und erst mit der 10. Scene (bei ihm ist es Scene 4) setzt er wieder in den Aureli'schen Text ein. Scene 10 ist ein Monolog der Antigona. Händel hat nur einige Zeilen (5—7) aus demselben entnommen und das darauf Folgende in die Worte: »Io ti baccio, oh bella imago del mio vago idolo mio!« zusammengefasst. Es bezieht sich das auf das Bild des Admet, welches sie (s. S. 217) gefunden hat. — Alceste kommt (Scene 11 bei Aureli) und entreißt ihr das Bildniß. Die Worte, welche sie dabei spricht, hat Händel genau aus Aureli herübergenommen, die Antwort der Antigona aber (drei Zeilen) ausgelassen. Unmittelbar nach den Worten der Antigona tritt bei Händel Orindo mit Soldaten auf (Scene 12 bei Aureli; bei ihm ist es Lesbo), der die als Krieger verkleidete Alceste für den Räuber der Antigona hält und sie gefangen nehmen will. Nur die 12 ersten Zeilen hat Händel dem Aureli entnommen; den darauf folgenden Dialog zwischen Lesbo und Alceste, Lesbo's fade Scherze, Alceste's Bitte um Befreiung, die Lesbo abweist, hat Händel ausgelassen. In den dem Aureli entnommenen ersten 12 Zeilen hat Händel noch einige kleine Veränderungen vorgenommen und nach denselben läßt er Antigona, bevor sie abgeht, noch einmal die Arie an das Bild des Admet in etwas ausgedehnterer Form wiederholen: Io ti baccio, oh bella imago del mio vago idolo mio. Or con te vado a far pago il costante mio desio.

Scene 13. Herkules tritt auf und rettet die Alceste, indem er für sie Bürgschaft leistet. Auch hier hat Händel durch Änderungen und Kürzungen seine Vorlage wesentlich verändert und verbessert. Alle die platten Reden des Lesbo sind gestrichen und nur das, was sich auf das Wesentliche bezieht, ist beibehalten. Dagegen ist die folgende Scene (14, Gespräch zwischen Herkules und Alceste, in welcher Herkules der letzteren mittheilt, daß ihre Eifersucht nicht unbegründet sei) wesentlich beibehalten; nur das Lied, welches die Scene beschließt, hat Händel gestrichen und anstatt desselben noch einige Recitativworte (Alceste. Ah, con ragione il core da gelosia crudel vien tormentato; mà con giusto rigore io schernarla saprò, Admeto amato), sowie eine Arie der Alceste mit frei erfundenem Text hinzugefügt, welche weit besser für die Situation paßt als das Lied bei Aureli.

Scene 15 (bei Aureli). Trineo und Eurilla. Letztere erkennt, daß sie dem Trineo Unrecht gethan, und bereut ihre grundlose Eifersucht. Zu ihnen gesellt sich (Scene 16) Meraspe, der ihnen erzählt, daß Antigona an den Hof zurückgekehrt sei und Admets Gemahlin werden würde. Als Trineo und Eurilla gegangen, bleibt Meraspe zurück und äußert sich (Scene 17) im Selbstgespräch über Antigona's Schicksal,

allgemeinere Betrachtungen anknüpfend. — Diese drei Scenen ließ Händel weg, nur der 16. und 17. Scene hat er einige Worte entnommen. Was nämlich bei Aureli Meraspe dem Trineo und der Eurilla mittheilt, erzählt er hier dem Trasimede; hieran schließt sich ein leidenschaftlicher Dialog zwischen Antigona und Trasimede, sowie eine Arie der letzteren, wozu Aureli keine Anregung bot. (Ich gebe das aus Aureli Entnommene in Klammern.) Meraspe. Prence, meco gioisci! (Antigona è tornata è nella Regia, e in questo lieto giorno avran l'ultimo fine i suoi dolori. Trasimede. E come? Meraspe. Per la corte una voce s'è sparsa, ch'oggi Admeto la prenda in consorte. Tras. Misero Trasimede!)[1] Mer. Mà vedi, ella quì viene; meglio da lei sapremo l'evento di suo fato. Antigona. Quì vengo a rivederti, Admeto amato! (Mer. Antigona, felice e fortunata dopo fieri contrasti la tua sorte crudel s'è al fin placata.)[2] Tras. Antigona tù sei? Ant. Sì, quella sono. Tras. Concedi a me il perdono delle trascorse offese! Ant. Odio serbar non sò per il germano dell' idol mio, che adoro. Tras. Ed è ver, che mi lasci? ah cieli, io moro! Ant. Prence, deh, ti consola; amo chi sempre amai; da me t'invola! Tras. Cruda, perfida, ingrata! così dunque mi lasci? ah sì, spietata, tu mi vedrai morir, se non ottengo quella che tanto bramo. Ant. E che ci posso far? Meraspe, andiamo. Mer. Dà ti pace, Signor! Tras. Da me tu parti? Ant. Sì, lo sposo m'attende. Tras. S'egli a me ti contende, saprà punir il cielo l'oltraggio che ambi fate all'alma amante, e poi tu mi vedrai spirar t'avante. Hierauf folgt die Arie der Antigona. Von da an setzt Händel wieder in den Aureli'schen Text ein; den Monolog des Trasimede hat er mit einigen geringen Auslassungen aufgenommen und nach demselben die Worte eingeschoben:[3] (Mà giunge il Rè. Da questa parte ascosa al varco attenderò l'empio rivale;) darà la morte sua fine al mio male.[4]

Auch in der 19. und 20. Scene hat sich Händel im Wesentlichen — kleine Auslassungen und Veränderungen ausgenommen — an Aureli angeschlossen. An Stelle des Wechselgesanges zwischen Antigona und Admeto: »O dell' anima mia soave ardore« hat er einen umfangreicheren Text sich erfunden. Das gleiche Verhältniß wie bei den vorigen Scenen finden wir auch bei der 21. und 22. Wesentliche Veränderungen hat Händel aber mit der letzten Scene vorge-

[1] Aus Scene 16.
[2] Aus Scene 17.
[3] Die zum Theil aus dem Monolog bei Aureli stammen, aber dort vor dem Liede stehen. Soweit sie von Aureli sind, habe ich sie in Klammern gesetzt.
[4] Bei Aureli steht nur l'ucciderò.

nommen; während es nämlich bei Aureli als selbstverständlich gilt, daß Antigona der Alceste weicht, schwankt bei Händel Admet auch noch, nachdem Alceste sich zu erkennen gegeben, welcher von beiden er angehören soll, bis Antigona freiwillig verzichtet, da Alceste die Würdigere sei. Auch daß Antigona sofort dem Trasimede vermählt wird und Herkules sie nach Troja zurückzugeleiten verspricht, finden wir nicht bei Händel; das erstere ist mit vollem Recht weggeblieben. Trasimede sagt bei Händel nur: Commincia a ravvivarsi in me speranza.

Die in der Einleitung aufgeworfene Frage, ob sich in der Bearbeitung des Textes bewußte künstlerische Principien erkennen lassen, ist auf Grund der durchgeführten genauen Vergleichung zwischen Original und Nachbildung bejahend zu beantworten. Wir können in der Umarbeitung zunächst ein Princip mit Sicherheit nachweisen: das Bestreben, die Häufung von Motiven zu heben und Alles, was in dieser Beziehung in Aureli's Stück künstlerisch anstößig war, weg zu schaffen. So hat Händel (vgl. S. 214 ff.) in der 10. und 11. Scene des 2. Aktes den unglücklichen Einfall weggeschafft, daß ein Bild zweimal hintereinander von verschiednen Personen weggeworfen und zweimal hintereinander von verschiednen Personen gefunden wird. Ebenso hat er die Häufung bei Aureli, daß zwei Auftretende hintereinander die letzten Worte des Abgehenden vernehmen, vermieden. Daß Alceste von den Furien geplagt wird und daß Herkules sie von ihnen erlöst, schien Aureli noch nicht genug; es mußte auch noch ein Dialog zwischen Klotho und Herkules stattfinden; Pluto mußte versuchen, den Fliehenden nachsetzen zu lassen, und Merkur mußte eigens deshalb vom Himmel herabsteigen, um unter Berufung auf den großen Donnerer diese Verfolgung zu verhindern. Allen diesen Zauberspektakel hat Händel gestrichen und nur das aus der Vorlage entnommen, was streng zu der Situation: Befreiung der Alceste durch Herkules gehörte.

Noch ein zweites Princip tritt uns mit gleicher Deutlichkeit entgegen. Händel empfand das Bedürfniß einer strengeren Motivirung. Bei dem verwirrten Durcheinander von Personen und Situationen, welches in dem Aureli'schen Stücke herrscht, erschien es ihm wahrscheinlich um so mehr nöthig, alle Verhältnisse so klar wie möglich ins Licht zu setzen. Zunächst suchte er das dadurch zu erreichen, daß er eine Menge von Personen wegließ. Das höchst überflüssige Paar: Trineo und Eurilla mußte von der Bühne verschwinden, von

den drei Dienern, Lillo, Lesbo und Orindo, die einander immer im Wege stehen, wurde nur der letztere beibehalten. Durch diese Streichung von Personen war schon etwas mehr Ordnung in den Wirrwarr gebracht. Wo Lücken entstanden, half sich Händel durch Versetzung der Scenen oder er ließ eine andere Person für die weggelassene eintreten. — Auch sonst können wir überall das Streben nach strengerer Motivirung beobachten; ich verweise auf die Art und Weise, wie er das Zeugniß des Orindo über den Raub der Antigona schon vorher zu motiviren sucht; ich verweise ferner auf meine Bemerkungen über ähnliche Fälle S. 214 und 215.

Mit der Weglassung der beiden Bedienten Lesbo und Lillo hängt ein anderes Princip zusammen, das sich gleichfalls nicht verkennen läßt. Händel strich alles Komische, woran das Aureli'sche Stück so reich ist. Alle jene burlesken Scenen zwischen Lillo, Lesbo und Orindo, alle scherzhaften Bemerkungen, welche der privilegirte Spaßmacher Lesbo einstreut, mußten schwinden. Ebenso sind die bei Aureli so häufig vorkommenden Versuche, durch Nebeneinanderstellung von Gegensätzen einen komischen Effekt hervorzubringen, bei Händel durchweg gestrichen. Dabei ist noch etwas Anderes zu erwähnen. Händel strich alle jene platten Redereien, welche uns in Aureli's Stück auf Schritt und Tritt begegnen.

Das wesentlichste Princip aber, welches sich aus der Vergleichung ergibt, ist folgendes: Händel suchte das, was er aus Aureli entnahm, wesentlich zu vertiefen und zu verinnerlichen. Wenn bei Aureli die in der Unterwelt von den Furien geplagte Alceste in einer längeren Rede ihre edelmüthige That verwünschte, die ihr solche Qualen eingebracht, so sah Händel, wie sehr solche lächerliche Züge der tragischen Würde schaden mußten. Wie können wir an den Opfermuth einer Alceste glauben, die solche Klagen anstimmt! Händel strich also den ganzen Monolog. Aber er ersetzte ihn auch durch nichts Anderes. Lautlos schweigend steht Alceste unter ihren Peinigern. Wie ist schon durch diesen einen Zug Händel's Verfahren charakterisirt! — Und wir können dies Bestreben überall verfolgen. Aureli bringt seine Personen gerne in Lagen, die man mit H. v. Kleist »Verwirrung des Gefühls« nennen kann. Liebe zu Admet und Mitleid mit Trasimede streiten in der Seele der Antigona; Bruderliebe und Haß gegen den, der ihm die Geliebte entreißt, bekämpfen sich in Trasimede; zwischen dem Bilde der Alceste und der Antigona schwankt Admet's unbeständiges Gemüth; Liebe und Eifersucht ringen in Alceste um die Herrschaft. Welche dankbare Aufgabe für einen Componisten, diese Verwirrungen des Gefühls, dieses Streiten verschiedenartiger Empfindungen darzustellen! Welche geeignete

Aufgabe besonders für Händel! Und gerade bei diesem Punkt können wir beobachten, wie Händel mit bewußter Absicht darauf ausgeht, die Züge, welche ihm das Original überliefert, möglichst zu vertiefen und zu verinnerlichen. Aus einem im Dialog ganz nebenbei hingeworfenen Wort der Antigona (bei Aureli) hat er ein Recitativ und eine Arie geschaffen, in welchen er dem Zwiespalt, der in der Seele der Antigona erwacht ist, Ausdruck gibt. Ebenso hat Admet ein prachtvolles Recitativ und eine Arie erhalten (wofür Aureli keine Anregung bot), in welchen er über den Conflikt seines Inneren sich äußert. — Überhaupt hat Händel die meisten Arientexte frei erfunden. Die Arien des Aureli'schen Stückes sind in den häufigsten Fällen banal; sie knüpfen meist an den Gegenstand der Situation allgemeine Betrachtungen der albernsten Art. Die Arien dagegen, welche Händel zusetzte, drücken immer nur die Empfindungen aus, wie sie sich aus den betreffenden Situationen ergeben. — Als eine Vertiefung seiner Vorlage kann man es auch bezeichnen, wenn Händel darauf ausging, seine Charaktere consequenter durchzubilden. Dass der schwankende Admet sich sofort wieder der Alceste zuwenden soll, schien Händel dem Charakter des Admet nicht zu entsprechen und er läßt ihn deshalb, auch nachdem Alceste sich zu erkennen gegeben, noch schwanken, welcher von beiden Frauen er angehören soll. Man mag die Richtigkeit dieses Zugs bezweifeln; sicher aber ist es angemessen, daß Händel die Vermählung zwischen Antigona und Trasimede gestrichen hat. Es paßt absolut nicht zu dem Charakter dieses leidenschaftlichen Mädchens, welches mit aller Kraft ihrer Seele dem Admet anhing, daß man sie sofort nach Alcestes Rückkehr mit Trasimede vermählt und sie sich das auch ohne Weiteres gefallen läßt. Händel hat hier den richtigen Ausweg getroffen, indem er den Trasimede sagen laßt, er schöpfe neue Hoffnung, so daß uns gewissermaßen der Ausblick auf die Vereinigung der Antigona mit Trasimede gegeben wird.

Fassen wir Alles zusammen, so bestand Händel's Absicht keineswegs allein darin, durch knappere Zusammenfassung das Stück mehr abzurunden, es durchsichtiger und wirkungsvoller zu gestalten, sondern er ging besonders darauf aus, dem Stoff die tragische Würde wieder zu geben. Aus diesem Grunde verbannte er die komischen Elemente, die ohnehin seiner auf das Pathetische gerichteten Natur unsympathisch sein mußten: hat er doch nur eine Oper geschrieben, in welcher die komischen Elemente eine Rolle spielen[1], und auch diese Oper war aller Wahrscheinlichkeit nach nur ein in trüben Tagen

[1] den Serse. 1737/38. Vgl. Chrysander, Händel. Bd. II, S. 448 ff.

ihm von dem Theaterdirektor, dem er sich verpflichtet hatte, abgerungenes Zugeständniß. Aus diesem Grunde suchte er die Züge die ihm das Original bot, zu vertiefen und zu verinnerlichen und den conventionellen Puppen des Aureli wahre, echte Leidenschaft einzuflößen. Man braucht nur einige Blicke in die Partitur zu werfen, um zu erkennen, wie es Händel gelungen ist, diese tragische Würde dem Stoff wiederzugeben; wo der Text unverbesserlich blieb, hat er durch den Zauberstab seiner Musik das dürre Erdreich mit einem Schlage in den prächtigsten Zaubergarten verwandelt.

Kritiken und Referate.

Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik von Hans Müller. Leipzig, B. G. Teubner. 1884. 102 Seiten gr. 4° und 3 Tafeln.

Zu den angenehmsten Pflichten eines Referenten gehört es, über Bücher zu berichten, die den Anforderungen des strengsten Maßstabes, den man an sie legt, gerecht werden. In solch einem Falle befindet sich der Kritiker bei der Besprechung der vorbenannten Schrift Müller's[1]. Eine Bemerkung in W. Brambach's ‚Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüthe der Reichenauer Sängerschule' (500 —1050 n. Chr.) (B. G. Teubner. Leipzig 1883) über die Anfechtbarkeit der allgemeinen Annahme, wonach Hucbald der Verfasser der ‚*musica enchiriadis*' und Erfinder einer eigenen Notenschrift sein soll, und der Hinweis auf die Urheberschaft des Abtes Oddo von Clugny veranlaßte Müller zu einer ausführlichen Erörterung dieser bedeutsamen Frage und zunächst zu einer genauen Untersuchung des gesammten zugänglichen Handschriftenmateriales. Das Schlußresultat dieser eingehenden Studien ergab, »die Abfassung des vielgebrauchten Handbuches dem Mönch von St. Amand zu nehmen und in eine spätere Zeit, gegen 986 zu verlegen«. In der That verlangt ein so wichtiges Werk, wie es die *musica enchiriadis* ist, die genaueste Erforschung, »denn das Handbuch bewirkte 1) eine klare Einsicht in den Bau des Tonsystemes und eine sichere Handhabung desselben, 2) eine verständnißvolle Erschließung der Quarten- und Quintengattung im Bau der Melodie (der Tonarten), 3) eine genaue Erörterung und Benutzung der Polyphonie.«

Die beiden einzigen Handschriften, die Veranlassung zu der Annahme, daß Hucbald der Verfasser der *musica enchiriadis* ist, gegeben haben oder geben könnten, sind nach der Ansicht Müller's keine eigentlichen Abschriften des unter diesem Titel sonst verbreiteten und bekannten Tractates, sondern eigenmächtige und unvollständige Überarbeitungen desselben. Die Eine befindet sich auf der Nationalbibliothek zu Paris (Ms. fonds lat. 7202) aus dem 11. Jahrhundert und die Andere in der Nationalbibliothek in Florenz (Magliabecchiana I n. 406) aus dem 15. Jahrhundert. Zwei andere Bearbeitungen sind in der Stadtbibliothek zu Brügge und auf Monte Casino, beide ohne Autornamen. Müller hat außerdem noch 20

[1] Von demselben Verfasser erschien im Commissionsverlage von B. G. Teubner in Leipzig (herausgegeben Frankfurt a. M.) 1883 »die Musik Wilhelm's von Hirschau«, eine Wiederherstellung, Übersetzung und Erklärung dieses musiktheoretischen Werkes, eine Arbeit, welche alle Vorzüge einer eigentlich kritischen Ausgabe in sich vereinigt.

Handschriften der *mus. ench.* paläographisch untersucht und, unter der Voraussetzung, daß seine Untersuchungen und Forschungen in Allem und Jedem den strengen Anforderungen der historischen Hilfswissenschaften entsprechen, ergibt sich, daß kein einziges Exemplar Hucbald als Verfasser nennt. Zum Theil sind dieselben anonym, zum Theil nennen sie andere Verfasser, wie Nogerus, Otgerus etc., deren Sicherstellung aber vorläufig nicht zu gewinnen ist; auch die Tradition im Kloster St. Amand, dem Hauptwirkungskreise Hucbald's, spricht gegen seine Autorschaft. Zudem weiß fast kein Einziger gerade unter den mittelalterlichen Musiktheoretikern etwas von Hucbald oder einem bedeutsamen musiktheoretischen Tractat desselben. »Die *musica enchiriadis* ist ihnen gar wohl bekannt, doch über ihren Verfasser herrscht die allergrößte Unklarheit und Verwirrung. Guido von Arezzo, Hermannus Contractus und Wilhelm von Hirschau beschäftigen sich mit den Lehren des weitbekannten Werkes, dessen Notenschrift sie tadeln. Der erstere und letztere geben als Verfasser des Handbuches einen Otto oder Oddo an.« Der Einzige, der wohl direct auf die Verfasserschaft Hucbald's hinweist, dürfte Marchettus von Padua zu Anfang des 14. Jahrhunderts sein.

Auch die Geschichtschreiber und Chronisten des Mittelalters wissen nichts von Hucbald's Verfasserschaft der *musica enchiriadis*. Dem Mönch Hucbald von St. Amand wird immer nur ein Buch über Musik (*liber de musica*) zugeschrieben, aber nicht erwähnt, daß es die *mus. ench.* sei. »Durch die ergötzliche Verwechselung zwischen Autor und Titel des Werkes, die wohl ursprünglich von Sigebert von Gembloux (ca. 1030—1112) herrührt, bürgerte sich vielfach der Glaube an einen Musiktheoretiker Namens Enchiriades oder Enchirias ein.« Müller weist diese Erfindung treffend zurück. Hucbald dürfte überhaupt neben dem *liber de musica* nur einige Kirchenlieder abgefaßt haben: seine übrigen Leistungen sind auf anderen Gebieten zu finden. 840 geboren, war er ein Schüler Milo's und Heirich's in St. Germain d'Auxerre, wurde 872 Leiter der Klosterschule von St. Amand, als solcher sehr berühmt, wirkte später in Reims und scheint wieder nach St. Amand zurückgekehrt zu sein; er starb 930.

Erst im vorigen Jahrhundert taucht die Annahme der Verfasserschaft Hucbald's für die *musica enchiriadis* auf, theils in Folge mangelhafter Auslegung der Sigebert'schen Bemerkung, theils aber nach Auffindung des Pariser Codex 7202. Der Uchubaldus aber, welchem der Copist der Pariser Handschrift dieselbe zuschrieb, ist nach der Vermuthung Müller's der Hubald, welcher vor Abschluß des 10. Jahrhunderts an der durch Remigius von Auxerre wiederhergestellten Schule von Paris, die von da ab den Titel Universität trug, thätig war. Le Beuf scheint der Erste zu sein, der in seinem 1738 erschienenen »Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France«, auf dieses Pariser Manuscript aufmerksam machend, dem Hucbald das Handbuch zuschrieb. Was aber davon zu halten sei, hat Müller kritisch klargelegt. »Übrigens fand die Annahme durchaus nicht allseitige Anerkennung, vielmehr datirt die weitere Verbreitung des Irrthums erst seit der Ausgabe Martin Gerbert's und den Nachrichten Coussemaker's«. Padre Giambattista Martini weist aber nur die *harmonica institutio* in seiner »Storia della musica« (Bologna 1757, 1. Bd.) dem Hucbald zu; die *mus. ench.* aber gibt er als selbstredend dem Oddo. Müller aber muß seinen neuesten Forschungen zufolge die *mus. ench.* für anonym erklären.

»Das Werk ‚*liber de musica*‘ oder auch ‚*de harmonica institutione*‘ genannt, steht außerdem seinem Inhalt nach ganz auf dem Boden der für das neunte Jahrhundert durch andere Schriften (Regino von Prüm, Remigius von Auxerre) beglaubigten Musiktheorie.« Dieses Werk ist von Hucbald; er klammert sich noch ganz an Boethius und die Griechen, während die *mus. ench.* schon

neuere Elemente aufgenommen, die ab und zu dem Werke des Hucbald geradezu widersprechen, was auch bereits einige Historiker erkannten; deshalb glaubt Coussemaker, Hucbald habe die *harm. instit.* in seiner Jugend, vielleicht zum Privatgebrauch geschrieben, Gevaert hält aber die *harm. inst.* für nicht hucbaldisch, dagegen wohl die anderen von Gerbert mitgetheilten und Hucbald zugeschriebenen Schriften. Auch Fetis meint, daß die *harm. inst.* kein Werk Hucbald's sei, ebensowenig die Fragmente, die derselben bei Gerbert folgen; sollte er sich aber täuschen — so erklärt er ausdrücklich — so müßten diese Werke in eine viel frühere Epoche fallen als diejenige ist, in welcher das Handbuch geschrieben wurde, und wahrscheinlich in die Zeit, als Hucbald noch in Gemeinschaft mit seinem alten Mitschüler Remigius von Auxerre in Reims Unterricht ertheilte. Dieser herrschenden Meinung, daß Hucbald der Verfasser wenn nicht beider Schriften, so doch jedenfalls der *musica ench.* sei, schlossen sich auch alle neueren deutschen Musikhistoriker an wie Forkel, Ambros, Bellermann etc.

Es ist daher ein großes Verdienst Müller's, daß er keine Mühe und Arbeit scheute — er machte zur Fertigstellung der Studien Reisen in Italien, Frankreich, Belgien, Deutschland und der Schweiz — das von ihm gewonnene Resultat aufzustellen. Leider konnte es ihm nicht gelingen, den wirklichen Autor der *musica enchiriadis* zu eruiren. Über den 3. Abschnitt der Müller'schen Abhandlung: »Hucbald's *liber de musica* und die *musica enchiriadis* nach Inhalt und Bedeutung« enthält sich der Ref. vorläufig der Kritik. Denn abgesehen davon, daß Müller hier nicht mit jener nicht genug zu rühmenden Umsicht vorgegangen ist, wie in dem bibliographischen Theile seiner Arbeit, und Resultate neuester Forschung (wie über den Fauxbourdon) gar nicht zu kennen scheint, so ist die Enthaltung schon deshalb geboten, weil dieser Theil nur provisorisch eingerückt ist und der ganze Inhalt der *harmonica institutio* — und also auch ihre Stellung zur *mus. ench.* — erst klar und ein Verständniß erst möglich sein wird nach einer neuen, in Vorbereitung befindlichen Ausgabe des Werkes auf Grund der neuaufgefundenen Handschriften. Noch wäre zu erwähnen, daß Müller für die von Bellermann auf Veranlassung des Traktates bezeichnete »Dasian-Notirung« die dem etymologischen Ursprunge noch näherstehende Bezeichnung »Dasia-Notirung« empfiehlt. Drei herrlich ausgeführte Tafeln mit Copien verschiedener Notationen ergänzen das vom Verleger schön ausgestattete Werk des emsigen Forschers. Mögen die in Aussicht gestellten weiteren Publicationen bald folgen!

Wien. **Guido Adler.**

Bitter, C. H., Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagner's Kunstwerk der Zukunft. 338 S. gr. 8⁰. Braunschweig, Fr. Vieweg.

Dieses Buch ist in seinem letzten Ziele eine Streitschrift, geschrieben mit der entschiedenen Tendenz: Gluck gegen Wagner auszuspielen. Der Verfasser geht davon aus, daß Wagner in seinen Schriften wiederholt die Bedeutung der durch Gluck vollzogenen Reform der Oper herabsetzt. Die Thatsache ist unbestreitbar. Nur, glauben wir, prüft heute Niemand mehr die Wagner'schen Schriften auf ihre historische Zuverlässigkeit. Es ist zu bekannt, daß sie, von dieser Seite angefaßt, dem ersten besten Kritiker allerdings unendlich viele Lorbeeren gewähren, aber auch unendlich billige. Wir wollen indeß zugeben, daß, wie Bitter behauptet, ein gewisses praktisches Bedürfniß vorliege: Gluck gegen Wagner und die Schriftsteller, welche seiner Fahne blindlings zu folgen pflegen, in Schutz zu nehmen. Auf keinen Fall aber können wir uns mit der unruhigen und übertriebenen

Weise einverstanden erklären, in welcher B. diese Vertheidigung führt. Aus ihr spricht nicht der philosophische Kopf, nicht der Historiker — nur die Animosität eines gewöhnlichen Parteimannes, welcher den Gegner stets zu schädigen sucht und ihn nie zu verstehen weiß.

Schon aus diesem Grunde verzichten wir darauf, den polemischen Theil des Buches eingehender zu verfolgen und begnügen uns mit einer Recension der Darstellung, welche B. von Gluck's Reform der Oper gegeben hat.

Wer dieses Thema augenblicklich zu behandeln hat, wird nicht umhin können, an das bekannte Buch von A. B. Marx: »Gluck und die Oper« anzuknüpfen. Bitter hat dies gethan und den Plan von Marx einfach acceptirt — wie er gar nicht anders konnte. Denn dieser Plan war an und für sich sehr gut und hat das Meiste dazu beigetragen, daß die Biographie des fleißigen und exacten Schmidt in den Hintergrund gedrängt wurde. Indem Marx auf die Werke von Händel, von Lully und Rameau, von Majo und Traetta verwies, hob er die Gestalt Gluck's aus ihrer Vereinzelung heraus, stellte sie in einen Kreis verwandter Erscheinungen und deckte den Boden auf, aus welchem diese Gestalt emporwachsen konnte. Hierbei konnte sich M. an Versuche anlehnen, welche in der zeitgenössischen Litteratur der Gluck'schen Zeit vorliegen und die Jahn schon vor ihm benutzt hatte. Auch hinterließ er diesen Theil des Werkes nur als Versuch und als Skizze; dem effectbedürftigen Naturell des Mannes waren die Gaben zur Ausführung versagt. Immerhin aber gab er seinem etwaigen Nachfolger dankenswerthe Anregungen und zeichnete die weiteren Wege ziemlich deutlich vor. Eine der nächstliegenden Pflichten, welche aus der Erbschaft von Marx hervorging, scheint uns die zu sein, den Einfluß, welchen die Franzosen, namentlich Rameau, auf Gluck gehabt haben, etwas näher nachzuweisen und ferner alle die Spuren aufzusuchen, aus welchen sich erkennen läßt, daß die französische Oper auch schon vor Gluck in Deutschland und Italien einzudringen versucht hat. Die Mittel zu diesen Forschungen sind seit der Zeit von Marx beträchtlich gewachsen. Wir haben neue werthvolle Specialbeiträge zur Glucklitteratur erhalten — aus Frankreich nennen wir nur Desnoiterres, aus Deutschland Fürstenau —, dann aber hat sich für die gesammte Geschichte der Oper eine wahre Fundgrube aufgethan in den zahlreichen Localchroniken für Theater und Oper, welche in den letzten Jahrzehnten sowohl bei uns wie in Italien veröffentlicht worden sind. An der Hand dieses Materials erblicken wir in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wiederholt Werke von Cambert, Lully, Desmarets und Rameau auf deutschen Bühnen: in Stuttgart, Kassel, Frankfurt, Hamburg, Dresden. Wir sehen die Augen kleinerer Potentaten nicht bloß auf Louis' XIV. Tuilerien begehrlich gerichtet; auch auf seine Académie royale. In Modena wird Pulli beauftragt, eine Oper im französischen Stile zu schreiben, in München Ferrandini. Mit diesen Thatsachen zusammengehalten, scheint es dann nicht mehr eine bloß zufällige Erscheinung, daß die Opern von Fux und andrer Wiener Componisten, in einem geringeren Grade auch einzelne von Keiser, Jomelli (Armida), Hasse (Ciro) französischen Einfluß zeigen.

Wir erwarteten in einer neuen Arbeit über die Gluck'sche Reform diesen französischen Faden aufgegriffen zu sehen. Bitter hat dies nicht gethan und ist überhaupt im Wesentlichen nicht über Marx hinausgekommen, obwohl er die Arbeit des Letzteren in Äußerlichkeiten zu erweitern sucht. Die Reihe der von Marx um Gluck herumgestellten Solisten hat Bitter noch um 2 vermehrt: Graun und Hasse. Marx stellt diese mit in den Chor: zusammen mit Jomelli, Galuppi und anderen gleichwerthigen Vertretern der italienischen Oper; Marx bespricht von Traetta's Opern eine einzige, die Ifigenia, Bitter zwei: die

Sofonisbe und ebendieselbe Ifigenia. Von Rameau hat Marx auch bloß eine: Castor und Pollux, Bitter ebenso eine einzige: den Dardanus. Die benutzten Opern werden, als eines seiner besten Werke, und mit der gelegentlichen Beschwichtigung, daß alle Opern des X. »im Übrigen je nach der Beschaffenheit des Textes mehr oder weniger dieselben Vorzüge und dieselben Schwächen bieten« — nach der gleichen Schablone durchgegangen: von einer Nummer zur anderen forttastend, Beispiele excerpirend und große und kleine Beobachtungen nebenbei dazwischen werfend. Marx weiß doch für seine Darstellungen passendere Formen zu finden. Er gibt größere Exposés, in denen nicht bloß aus der Hand in den Mund gelebt wird, und namentlich durch seine musikalischen Analysen erhebt er sich unvergleichlich hoch über Bitter. Auf diesem Gebiete war Marx zuweilen genial, wenn ihn die Schönrederei nicht packte. Das Neue, was Bitter in die Bearbeitung des Themas hineingebracht hat, besteht in der Besprechung einer Zahl von Opern Händel's, Hasse's und Graun's, welche Marx bei Seite gelassen, und in einer Reihe statistischer Mittheilungen über die Werke der von ihm behandelten Componisten. Bei diesen Ergänzungen ist aber B. in viele Ungenauigkeiten verfallen, wie sie einem Autor, welcher sich ein so enges Gebiet zur Bestellung wählt, nicht passiren dürfen. Vielfach auch hat er ohne Weiteres die von seinem Vorgänger gelassenen Lücken mit in seinen Bau hineingenommen, selbst in solchen Fällen, wo diese Lücken von auffälliger und bedenklicher Natur waren.

Wir wollen dieses Urtheil zunächst an dem Kapitel »Traetta« erhärten. Von diesem Componisten gibt B. 22 Opern als bekannt an, wobei er Stordilano und il cavaliere errante für zwei verschiedene Opern hält. Darüber aber, daß sie identisch sind, lassen die Textbücher keinen Zweifel und Florimo weist es noch besonders nach. Es kam ja so oft vor, daß dieselbe Oper an zwei Orten mit verschiedenem Titel gegeben wurde, wie es auch noch heute wenn auch seltner vorkommt, z. B. mit Gounod's Faust. Für den Fall, daß Jemand das Bitter'sche Verzeichniß der Traetta'schen Opern benutzen wollte, erlauben wir uns hierdurch die nöthigen Correcturen anzugeben; Nr. 1: Farnace nicht 1750, sondern 4. Novbr. 1751, Nr. 5: nicht Il Buono d'Antona, sondern: Buovo d'Antona, Nr. 7: nicht Ifigenia, sondern Ifigenia in Tauride, geschrieben für Wien 1758, nicht für Parma 1759. Nr. 9: Armida nicht für Parma, sondern für Wien. Nr. 10: Sofonisbe nicht für Parma 1762, sondern für Mannheim 1763. Wahrscheinlich war sie von Karl Theodor direkt bestellt, der Text ist von Verazj, dem kurfürstlichen Hofdichter. La Francese a Malghera ist nicht für Parma 1763, sondern für Venedig 1764 geschrieben. Nr. 12: la Didone abbandonata nicht für Parma 1764, sondern für Venedig 1757. Nr. 13: la Semiramide riconnosciuta ist für Venedig, nicht für Parma geschrieben. Nr. 14 heißt: le serve rivali; nicht la serva rivale. Nr. 16: L'isola disabitata wurde nicht für Petersburg componirt, sondern für Bologna, wo sie im Mai 1768 beim Durchzuge des Königs Ferdinand IV. von Sicilien die Festoper bildete. Sie war die letzte Oper, welche Traetta vor seiner Reise nach Rußland in Italien schrieb. In Petersburg wurde das Werk im Jahre 1769 aufgeführt. Außer den von Bitter angeführten sind aber von Traetta noch folgende Opern bekannt[1]: Rosmonda für Neapel (in Gemeinschaft mit Logroscino, Gomez und Cecere) componirt 1755; la fanta furba (Neapel 1756), Nitteti (Reggio 1757), Solimano (Parma 1757), Enea nel Lazio (Turin 1759), I Tindaridi (Parma 1760), le feste d'Imeneo (Parma 1760), Enea e Lavinia (Parma 1761), Zenobia (Rom

[1] Ich verdanke diese und ähnliche Angaben der Güte meines werthen Freundes, Herrn Albert Schatz in Rostock, dessen Opernstatistik auch anderen Schriftstellern als eine ebenso reiche wie zuverlässige Quelle bekannt ist.

1762), Antigono (Padua 1764), la buona figliuola maritata (Parma 1764), Siroe (München 1767), Il Fubuto campestre (Mantua 1768), Amore e Psyche (Petersburg 1773), Lucio Vero (Petersburg 1774), Merope (Mailand 1776), Gli Eroi nei campi Elisi (Venedig 1779, vollendet von Asterita).

Unter den neu hier angeführten Opern ist eine, welche man nach der Zahl der Aufführungen zu den Hauptwerken T.'s rechnen muß: Solimano. Zwei andere aber würden dem Verfasser unseres Buches für seine Zwecke sehr gute Dienste geleistet haben. Dies sind die beiden Parmenser Opern vom Jahre 1760: I Tindaridi (später auch in Wien aufgeführt) und le feste d'Imeneo. Denn diese beiden Opern beruhen auf französischen Vorlagen. Der Bourbon Don Filippo von Parma, welcher der französischen Oper schon einen Duni zugesendet hatte, scheint sich mit der Absicht getragen zu haben, auch der tragédie lyrique durch eine italienische Transfusion zu Hülfe zu kommen. Hierzu hatte er den Traetta ausersehen, welchen er seit dem Jahre 1758 in seinen Diensten hielt. Der Hofdichter von Parma: Attalo Frugoni bekam Bernardi's Castor und Pollux, sowie Cahusac's les fêtes de l'Hymen et de l'Amour, welche beide mit der Musik von Rameau an der Pariser Académie Royale sehr gefallen hatten, zum Übersetzen und Traetta mußte sie neu componiren. In diesen neuen Gestalten wurden sie I Tindaridi und le feste d'Imeneo genannt. Die Textbücher ergeben, daß der französische Stil mit seinen Chören beibehalten ist: le feste d'Imeneo speciell sind als opera ballo angezeigt und die Titel des Prologs und der einzelnen Acte in der Cronologia drammatica . . . del ducale teatro di Parma compilata da P. D[1] nachzulesen. Schon Marx hätte diese Quelle benutzen können, denn das Buch erschien bereits im Jahre 1830. Er ist vorsichtig genug, die Möglichkeit, daß Traetta Werke von Rameau kennen gelernt habe, zuzugeben. Bitter meint, das sei »nirgends bestimmt nachgewiesen«. Unsere Cronologia läßt aber keinen Zweifel, daß unter Traetta's Direction — und schon ein Jahr vor seinem Antritt — in Parma große französische Opern von Rebel und Francoeur, von Mondonville u. A., namentlich aber von Rameau aufgeführt wurden. Aber wenn diese Beweise nicht vorlägen, würden innere Gründe dafür sprechen, daß Traetta Rameau'sche Werke studirt hatte. Ein Stück, wie es Traetta in der großen Beschwörungsscene seiner Armida geschaffen hat, ist der italienischen Oper jener Zeit fremd. Nur Rameau war bis dahin auf die Idee gekommen, in dieser Weise eine dramatische Situation in ein selbständiges Orchestergemälde zusammenzudrängen und die Singstimme als laufenden Commentar dabei darüber oder darunter zu schreiben.

Noch sichrer als die Bekanntschaft mit Rameau glauben wir nachweisen zu können, daß Traetta mit Gluck bekannt gewesen. Nach Bitter ist dies wieder »nirgends mit einiger Sicherheit nachgewiesen«. Allerdings bei Marx nicht, aber bei Traetta selbst. Erstens in dessen Antigone und zweitens in seinem Cavaliere errante. Ich kenne von der Antigone — die trotz Florimo's Zweifel existirt; sie ist für Petersburg geschrieben im Jahre 1772 und soll eine der bedeutendsten Opern Traetta's sein — nur die erste Scene des zweiten Actes. Diese ist aber für unsern Zweck die entscheidende. Sie ist eine unverkennbare Nachbildung der Todtenklage aus Gluck's Orfeo. Bei Traetta klagt Antigone auf dem Felde, wo der Bruder erschlagen liegt, umgeben von Gefährtinnen und Priesterinnen — aber ganz ebenso wie der Orfeo bei Gluck in die Weise des Chors hineinjammert. Über die Copie, welche Bertoni von Gluck's Orfeo gemacht hat, ist Traetta weit erhaben. Er unterscheidet sich von Gluck durch ausgeprägt südliche Züge

[1] Paolo Donati.

und zeigt sich als ein Künstler von starker Individualität, aber eine Nachbildung ist es doch! Kann diese Scene nur als ein Wahrscheinlichkeitsbeweis gelten, so bringt uns der Cavaliere errante das offene Eingeständniß zuerst in der Arie der Melissa »Agli amanti son pretosa anch' io« (1. Act), wo Traetta einen sehr charakteristischen Melodienzug aus Orfeo's »Che faro senza Euridice« entlehnt hat[1]; noch vollkommener aber in der zweiten Scene des zweiten Actes. Hier hält sich Guido der irrende Ritter, vom Zauberwahn befallen, auf einmal für den Orfeus und singt — was? Eben die berühmte Arie aus Gluck's Orfeo: »Che faro senza Euridice« und zwar wörtlich vom Anfang bis zum Ende, nur etwas gekürzt. Dem Charakter als Besessner getreu, geht er am Schlusse unvermittelt in einen rücksichtslosen Gassenhauer über. Daß man es in dem Falle nicht mit einer der gewöhnlichen Einlagen zu thun hat, beweist die Übereinstimmung der verschiedenen Textbücher, die an dieser Stelle das eine wie das andere Calzabigi's Verse bringen. Von Partituren der Oper kenne ich allerdings bis jetzt nur die Dresdner und bitte diejenigen Leser, welche Gelegenheit haben, an anderen Orten zu vergleichen, dies gütigst thun zu wollen.

Viel zu entschieden scheint mir Bitter auch zu behaupten »in jedem Falle hat Gluck von ihm (Traetta) nicht gelernt«. Das muß doch genauer untersucht werden. Ob die Hörner im Orfeo doch nicht nach denen von Traetta's Armida (Wien 1761) ein wenig gestimmt sein sollten?

In dem Capitel »Graun« wären die beiden Braunschweiger Opern Polidoro und Iphigenie in Aulis, nicht in das Jahr 1727, sondern (nach Chrysander) erstere ins Jahr 1730, die letztere 1731 zu setzen.

Die obligate Anekdote, daß Hasse in Italien il caro Sassone genannt worden ist, läßt sich und ließ sich auch für Bitter nicht vermeiden. Aber gut wäre es gewesen, auch ihre praktische Ergänzung mitzutheilen, daß nämlich die Werke Hasse's in Italien häufig nicht unter dem Familiennamen des Componisten, sondern als »Musica di Sassone« aufgeführt wurden. Die leidige Geschichte von Hasse's ehelichen Verhältnissen, welche von Rochlitz für Heribert Rau und Consorten, wenn nicht völlig erfunden, so doch zurecht gemacht worden ist (wie sich aus Fürstenau ergibt), hat der Verfasser zu unserm Bedauern nicht zu unterdrücken vermocht. Das Verzeichniß der von Hasse bekannten Opern bringt B. auf 46 Nummern. Es sind aber ziemlich doppelt so viel bekannt. Man muß indeß zugeben, daß bei Hasse die Feststellung besondere Schwierigkeiten macht. Es hängt damit zusammen, daß seiner Thätigkeit als Componist von Intermezzis in unsern Handbüchern nur ganz beiläufig gedacht wird — obwohl er mit seinen Schwänken und Possen die italienischen Bühnen aufs Reichlichste versorgte. In Deutschland wurden diese Hasse'schen Intermezzi ohne Angabe des Componisten aufgeführt. So von Mingotti's Gesellschaft (in Hamburg, Mannheim, Kopenhagen): Porsugnacco e Griletta. Besonders beliebt waren: la finta tedesca (eins von mehreren Zwischenspielen zu Hasse's Attalo, Neapel 1728) und Il tutore e la pupilla (zu Hasse's Ezio, Neapel 1730). Der Grund, weshalb wir diese Seite von Hasse's Thätigkeit näher berührt haben, ist das Intermezzo la fantesca (zu Hasse's Ulderica, Neapel 1729), in welchem Kenner des Textbuches das Vorbild zu Pergolese's berühmter: »Serva padrona« finden wollen. — Die erste Nummer in dem Verzeichnisse von Bitter heißt besser: Galatea ed Acide. Als »Acis und Galatea«, wie sie hier angeführt ist, kann man sie für eine deutsche Oper halten. Fraglich ist es, ob man das Werk überhaupt als ein selbständiges behandeln darf. Villati schrieb das Textbuch für Potsdam (1748), die Musik dazu wurde ohne Hasse's Zuthun aus den

[1] Es ist die Figur zu den Worten »che faro senza il mio ben« bei Gluck.

älteren Werken des Componisten zusammengestellt. Die Texte von Leucippo, Partenope, Piramo e Tisbe schreibt Bitter dem Metastasio zu: der Dichter der beiden letztgenannten Werke ist aber Coltellini, der des Leucippo Pasquini.

Ähnlich verhält es sich mit Gluck's Telemacco, bei dem Bitter sagt: »Das Gedicht, natürlich aus Metastasio's Feder, gehört etc.« Das Gedicht ist aber von Coltellini. Wichtiger erscheint uns bei dieser Oper ein anderer Punkt. Mit Marx legt Bitter auf diese Oper ein ganz besonderes Gewicht — aber mit Marx vergißt Bitter festzustellen, ob der Wiener Telemacco vom Jahre 1765 und der römische vom Jahre 1750 (nicht 1749, wie Bitter und Marx schreiben) identisch sind. Setzt man den Telemacco, wie ihn Marx und Bitter auf Grund der Wiener Partitur schildern, dem römischen gleich und somit 12 oder 13 Jahre vor Orfeo, so bleibt allerdings der Entwickelungsgang Gluck's räthselhaft. Einem Falle, wo die von Marx bereits eingeleitete Entscheidung von Bitter und zwar ohne alle weitere Begründung wieder in die Instanz des Unbestimmten zurückgewiesen wird, begegnen wir bei Gluck's »Ezio«. Marx sagt: »Wann ist diese Oper componirt? — Aus der Aufführung zu Ende des Jahres 1763 folgt noch nicht, daß die Composition aus derselben Zeit stammt.« Weitergehend verweist er dann auf die bekannte Mittheilung Fürstenau's (Dresdner Journal 29. April 1856), die den Ezio von Gluck im Jahre 1751 in Leipzig nachweist. Wie verhält sich nun B. zu dieser Sachlage? (S. 226) »Merkwürdig genug würde es sein, wenn Gluck, nachdem er im Orfeus bewußter Weise etc. ... Dies rechtfertigt die Vermuthung, daß diese Oper wohl eine ältere Arbeit, zwar im Jahre 1763 in Wien zum ersten Male gegeben, aber schon viel früher componirt wurde. Hierfür würde auch eine im ‚Dresdner Journal' vom 29. April 1856 enthaltene, glaubwürdiger Quelle entstammende Mittheilung sprechen, nach der Ezio im Jahre 1751, also zu der Zeit, in der Gluck seine Oper La Clemenza ...., in Leipzig aufgeführt worden wäre. Wenn man nun auch sehr wenig davon weiß, daß zu jener Zeit Leipzig eine italienische Oper besessen hat, die den Aufgaben des Ezio hätte genügen können etc.« Gluck componirte die Oper im Jahre 1750 für Prag, wo sie von der Locatelli'schen Gesellschaft aufgeführt wurde. In Leipzig war es mit der italienischen Oper im Jahre 1751 und den folgenden aber so bestellt: Die Locatelli'sche Gesellschaft gastirte dort in den Messen. Die Truppe ist eine vielgenannte unter den wandernden Operngesellschaften des 18. Jahrhunderts. In der hier in Betracht kommenden Zeit besuchte sie außer den beiden genannten Städten regelmäßig auch Dresden. Hier findet sie schon Fürstenau im Jahre 1754 auf der Terrasse (Gesch. d. Th. u. d. M. II, 280). Die von uns hier gebrachten Nachrichten über Ezio und über Locatelli entstammen der Prager Theatergeschichte von Teubner, einer zuverlässigen eingehenden Arbeit, welche seit dem Jahre 1877 veröffentlicht ist. Dort finden sich um dieselbe Zeit mehrere Opern von Gluck, u. a. auch eine Issipile, im selben Jahre wie Ezio geschrieben, die sonst nirgends angeführt ist. (Weil wir einmal dabei sind, wollen wir noch gegen Teubner feststellen, daß Gluck's finta schiava vom Jahre 1746 und seine spätere Comédie la fausse esclave nichts gemein haben.) Aus demselben Buche ist die Besetzung des Ezio zu ersehen. Es ist doch eine merkwürdige Geschichtsschreibung, diese des Herrn B. Quellenscheu und Conjecturen drechselnd, erinnert sie uns an die Worte, die Hauptmann in seinen Briefen an Hauser über Rochlitz sagt. Wir sind der weitern Correcturen müde. Nur ein ergötzlicher lapsus mag noch angeführt werden. In dem Verzeichniß der späteren Werke Gluck's lesen wir als Nr. 43: Prologo delle feste d'Apollon, als Nr. 44: l'atto d'Aristeo, als Nr. 45: l'atto di Bauci e Filemone. Wer kann daraus wissen, daß diese als selbständige Werke nummerirten Stücke zu einer einzigen Oper gehören! Es sind aber der

Prolog und zwei Acte des opera ballo le feste d'Apollo, den Gluck im Jahre 1769 als Hochzeitsoper für Parma lieferte. Bei solchen Werken (opera ballo) haben bekanntlich die einzelnen Theile Specialtitel. Es steht im Verzeichniß: opera ballo in tre parti. Der Prolog wird nicht mitgezählt. Wo ist also der dritte Theil? Er heißt Orfeo und ist von unserem Verfasser wahrscheinlich aus falscher Vorsicht unterdrückt worden.

Nicht aus Pedanterie haben wir auf die Unselbständigkeit und Nachlässigkeit verwiesen, welcher sich B. dem statistischen Theile seiner Aufgabe gegenüber schuldig gemacht hat. Irrthümer in den Daten verdrehen früher oder später die ganze Geschichte und wir wollen nicht nochmals auf die angeführten Fälle zurückkommen, an denen sie Bitter zu falschen Schlüssen verleitet haben. In Rücksicht auf den doppelten Zweck des Buches würden wir aber diese Schwäche mehr entschuldigt haben, wenn der Verfasser nicht durch die Aufstellung Gluck'scher Vor- und Nebenmänner die Erwartung erregte, daß er den Gegenstand mit neuer Gründlichkeit zu behandeln beabsichtige. Und wenn — sagen wir — der Autor bescheidener wäre! Er meistert aber Alle, die ihm des Weges kommen, mit derselben Miene einer überlegenen Autorität, heißen sie nun Chrysander oder Heinse — oft muthwillig und mit Einwürfen, die geringer als wohlfeil sind.

Die ästhetischen und kunstgeschichtlichen Resultate, welche Bitter seinem Thema abgewinnt, sind, wie sie bei einer so flüchtigen Arbeit sein müssen. Wir müssen wiederholen, daß man durch Bitter über den Hergang und die Natur der Gluck'schen Reform nichts erfährt, was nicht schon längst mitgetheilt worden wäre, besser mitgetheilt, weil anschaulicher und klarer. Er zieht mit einem größeren Forschungsapparate aus als Marx und reichere Hülfsmittel stehen um ihn her ausgebreitet. Aber er versteht das Forschen noch viel weniger als sein Vorgänger, ignorirt Quellen und Methode und scheint die Punkte oft gar nicht zu bemerken, welche der Aufklärung bedürfen.

Man verzeiht solchen Autoren gern und Vieles, wenn sie einen scharfen musikalischen Blick, selbständiges unbefangenes Urtheil und eine Auffassung besitzen, welche zum Wesentlichen durchdringt. Diese Eigenschaften vermissen wir ebenfalls. Von Rameau sagt B. (S. 99): »daß ihm die Individualisirung der dramatischen Bühnencharaktere fremd geblieben ist«. Nun sehe man diesem Urtheile gegenüber nur einmal die Figur des Zoroaster in der gleichnamigen Oper an, die keine Ausnahme bildet, den Pygmalion, den Pollux etc.! Am meisten bedauern wir die Stellung, welche B. zur italienischen Oper einnimmt. Von Hasse schreibt er (S. 139): »Seine Opern sind durchweg eine Incarnation des damaligen italienischen Opernstiles, der keinen anderen Zweck, keine bessere Bestimmung hatte, als die, den Zuhörern angenehme Eindrücke zu hinterlassen, nie deren Leidenschaften aufzuregen, nie auf die tieferen Empfindungen der Seele einzuwirken«. An einer anderen Stelle heißt es (S. 214), daß der »italienischen Arienoper (!) die musikalisch-dramatische Charakteristik unbekannt« war. Diese Negationen gehen alle über den Boden des Thatsächlichen hinaus. Man schrieb und sprach so im Jahre 1750 und damals mit Recht. Denn es galt die Vorherrschaft einer in die größte Entartung verfallenen Kunstform zu brechen und dem jungen neuen Leben Platz zu machen. Heute aber ist dieser Standpunkt wieder veraltet, obwohl er zur Zeit noch der allgemeine ist. Die praktische Rücksicht und das Gerechtigkeitsgefühl erfordern jetzt wieder, auch auf die guten Seiten jenes verfehmten Stils hinzuweisen und eindringlich zu constatiren, daß innerhalb jenes Stiles eine Reihe Leistungen zu Tage gefördert worden sind, und nicht etwa bloß vereinzelt, welche in jeder Hinsicht meisterlich genannt werden müssen, Musterstücke eines künstlerisch dramatischen Ausdrucks, menschlich ergreifende Darstellungen psycho-

logischer Probleme. Wäre das unbedingt richtig, was B. über Hasse sagt, so bliebe uns nichts übrig, als so und so viele Generationen unserer Altvordern, welche von Lissabon bis Petersburg, von London bis Warschau diesen Mann als einen großen Künstler erklärten, einfach für kindisch zu halten. — Doch läßt sich diese Frage hier nicht erledigen!

Nach dem Angeführten brauchen wir das Schlußwort über den wissenschaftlichen Werth des geschichtlichen Theils von Bitter's Buch nicht erst auszusprechen.

Nur einer dankenswerthen und nützlichen Partie des Werkes sei noch gedacht. Sie enthält die Liste der aus älteren Werken Gluck's in die späteren Opern übernommenen Stücke (S. 231 ff.).

Rostock. **Hermann Kretzschmar.**

Bitter, C. H., Gesammelte Schriften. Leipzig und Berlin, Wilhelm Friedrich.

In diesen gesammelten Schriften des Verfassers befinden sich einige musikalische Kapitel über Übersetzungen der Opern von Gluck und Mozart, Proben guter Übersetzung von Bitter selbst geliefert: deutsche Texte zu Don Juan und Iphigenie in Tauris und zum katholischen Requiem. Uns hat am meisten ein aus den Westermann'schen Monatsheften in die Gesammelten Schriften übernommener Aufsatz interessirt, welcher den Titel führt: »Vergessene Opern«. Er behandelt in feuilletonistischer Weise eine Reihe von französischen und deutschen Opern, deren Entstehungszeit gegen das Ende des vorigen oder in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts fällt. Wir stimmen auch hier nicht überall mit den kunstgeschichtlichen Ansichten des Verfassers überein: wir rechnen P. Winter und sein »Opferfest« nicht schlechtweg zu Mozart's Schule, wir stellen Dittersdorf niedriger und W. Müller höher, als dies B. — mit Anderen — thut etc. Aber die Arbeit hat ihren festen Werth in der Mittheilung persönlich erlebter Eindrücke, in den Nachrichten über die Leistungen einzelner Künstler, von welchen B. Partien dieser Opern ausführen sah, in dem, was der Verfasser über die Aufnahme der Werke durch das Publikum einer früheren Epoche berichtet. Wir heißen den Aufsatz willkommen.

Rostock. **H. Kretzschmar.**

Allgemeine Musiklehre. Auf Anregung und unter Mitwirkung von Ludwig Erk bearbeitet und herausgegeben von Otto Tiersch. 298 S. gr. 8⁰. Berlin, Robert Oppenheim.

Diese »Allgemeine Musiklehre« ist zur Zeit wohl die beste ihrer Gattung. Die Verfasser zeigen sich durchweg au niveau des neuesten Standes und wissen sich dabei auf das Nöthige und zweifellos Festgestellte zu bescheiden. Nur in dem Kapitel »Accorde und Accordverbindungen« erscheint uns die Linie des für eine »Allgemeine Musiklehre« Zulässigen überschritten. Eine gewisse Ungleichheit in der Bearbeitung der einzelnen Kapitel ist nicht zu verkennen, doch rührt sie lediglich davon her, daß einzelne Disciplinen, wie die über das Stimmorgan, ganz ungewöhnlich gut behandelt sind. Diese Musiklehre hat Manches, was anderen fehlt, und vermißt haben wir darin eigentlich nichts als in dem Kapitel über die Zeichen einige Auskunft für die Violinspieler. Bei aller Ausführlichkeit ist das Buch knapp und präcis gehalten. Besonders schätzen wir seinen Reichthum an wirklich instructiven Beispielen.

Rostock. **H. Kretzschmar.**

Encyclopädie der evangelischen Kirchenmusik. Bearbeitet und herausgegeben von S. Kümmerle. 1883—1884. Gütersloh. Druck und Verlag von C. Bertelsmann. — Bis jetzt erschienen 5 Lieferungen, 400 Seiten.[1]

In mancher Hinsicht darf das Erscheinen dieses Werkes mit Freuden begrüßt werden: es kommt einem dringenden Bedürfnisse entgegen und befriedigt dasselbe wenigstens in wichtigen Punkten.

Von Jahr zu Jahr wächst die Überzeugung, daß die evangelische Kirche einer reicheren Mitwirkung der Künste, speciell der Musik, bei ihrem Cultus nicht entbehren könne. Die Stimmen mehren sich, welche es als einen folgenschweren, die Idee des Cultus geradezu aufhebenden Irrthum bezeichnen, daß in den evangelischen Gottesdiensten die verstandesmäßige Reflexion in der Predigt das Ein und Alles geworden ist. Diese Einseitigkeit, welche in der Art der Entstehung der evangelischen Kirche ihren letzten Grund hat, muß überwunden werden. So wendet man denn dem Gesange und dem Orgelspiele größere Aufmerksamkeit zu, besinnt sich auf die Formen des Gottesdienstes, in denen ehedem eine reiche Verwendung der Musik möglich war, versucht Gottesdienste einzurichten, aus denen die Predigt ganz verbannt ist, sogenannte liturgische Feiern, in denen die Musik zu voller Entfaltung kommen kann; man gründet Kirchenchöre und größere Chorverbände, erörtert die fraglichen Aufgaben in Zeitschriften für Liturgik und Kirchenmusik, veranstaltet Sammlungen von geeigneten Musikstücken und dgl. mehr. Über die Lebhaftigkeit dieser Bewegung hat man allen Grund sich zu freuen, wenngleich der Stärke der Empfindung von einem tiefen Mangel im evangelischen Cultus nicht immer die Klarheit der Erkenntniß entspricht über das, was geschehen muß, wie und wo man an das aus der Vergangenheit überlieferte anzuknüpfen hat und in welchem Maße eigentliche Neugestaltungen im Gottesdienste und damit auch in der Kirchenmusik zugestanden werden dürfen.

Aber das ist gewiß, je breitere Dimensionen die genannte Bewegung annimmt, und je verschiedenartiger die Gesichtspunkte sind, unter denen man an eine Hebung des allseitig gefühlten Mangels herantritt, um so schwieriger ist es für die meisten in dieser Sache Nahbetheiligten, die Geistlichen, Organisten, Cantoren und Lehrer, einigermaßen auf diesem Gebiete heimisch zu werden und nicht in ein plan- und zielloses Dilettiren hinein zu fallen. Factisch weiß die kirchliche Praxis gerade von letzterem haarsträubende Beispiele zu berichten, die in betrübender Weise die Wahrheit des Satzes belegen, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist.

Solchen Mißständen zu begegnen, ist ein Werk wie das vorliegende sehr geeignet. Über den Inhalt desselben äußert sich der Verfasser im Prospecte so: »Mit diesem Werke ist unseres Wissens zum ersten Male der Versuch gemacht, ein Nachschlagebuch für das Gesammtgebiet der evangelischen Kirchenmusik zu schaffen. Es enthält dasselbe in gedrängter Darstellung in nahezu 2000 alphabetisch geordneten Artikeln eine Zusammenfassung des Wissensstoffes aus den Gebieten des evangelischen Gemeindegesanges und der Choralgeschichte, des Chor- und liturgischen Gesanges, der Orgelkunde und der Biographie der evangelischen Kirchenmusiker (Erfinder von Chorälen, Componisten für den Kirchenchor und die Orgel, Organisten und Orgelbauer, Theoretiker und Historiker, mit kurzer Anführung ihrer wichtigsten Werke), des Wissensstoffes also, den die oben genannten

[1] Während der Drucklegung vorliegenden Quartalheftes erschien die 6. Lieferung. Anm. d. Red.

Pfleger und Freunde der evangelischen Kirchenmusik in einem solchen Werke zur Belehrung sowohl, als zur Anregung für weitergehende Studien zu suchen veranlaßt sein können.«

Wichtiger aber als eine Stoffsammlung in der übersichtlichen Form einer lexicalischen Anordnung ist, daß das Dargebotene von einer einheitlichen Grundanschauung durchdrungen und daß diese eine solche ist, welche einer gesunden Fortentwickelung der evangelischen Kirchenmusik nicht hindernd im Wege steht, sondern geeignet ist, eingewurzelten Irrthümern nach und nach den Boden zu entziehen. Das aber ist bei diesem Werke durchaus der Fall und deshalb scheint mir dasselbe besonderer Beachtung und Unterstützung werth.

Kümmerle sieht in derjenigen Form der Kirchenmusik, welche durch Bach repräsentirt ist, den charakteristischen Ausdruck evangelischer Kunst und den Anknüpfungspunkt für Neubildungen auf diesem Gebiete, nimmt aber dessenungeachtet in Sachen des Cultus einen weitherzigen Standpunkt ein. Ein Einblick in Artikel wie »Begleitung, Chorgesang, Domchor, Eccard« wird die Richtigkeit meiner Bemerkungen belegen. Ich will nicht leugnen, daß es auch hier und da nicht an unrichtigen oder mißverständlichen Bemerkungen fehlt und daß der eingenommene Standpunkt nicht ohne eine gewisse Einseitigkeit vertreten wird. Das findet seine volle Erklärung durch die augenblickliche Lage der Dinge und wird hoffentlich nicht von üblen Folgen sein.

So sehr ich mich mit dem principiellen Standpunkt des Werkes einverstanden erklären kann, so muß ich, was die Ausführung im Einzelnen betrifft, bekennen, daß dieselbe mich nicht überall befriedigt hat. Ich meine das nicht in dem Sinne, als ob die einzelnen Artikel oberflächlich oder zu knapp geschrieben wären, hier und da könnte man vielleicht über das Gegentheil klagen. Aber es fehlt so manches, was man in einem solchen Werke nicht vermissen dürfte.

Beruht die Eigenthümlichkeit der evangelischen Kirchenmusik nach der einen Seite hin darauf, daß sie aus dem evangelischen Gemeindeliede hervorgewachsen ist, so wird man in einer Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik obenan eine einigermaßen vollständige Mittheilung der evangelischen Kirchenmelodien finden müssen. Und das ist leider hier nicht der Fall. Es ist eine Reihe von Melodien aufgenommen und zum Theil sehr eingehend besprochen und durch Notenbeispiele erläutert; ja manches findet sich, was man schon entbehren könnte, z. B. die vollständig mitgetheilten Melodien Auberlen's und Ebrard's S. 55, 351 (hier würde ein kurzer Hinweis auf die Quelle genügt haben), oder die Aufführung der 18 von Becker zu Liedern aus »Psalter und Harfe« componirten Melodien (S. 129), die schon ihres nicht kirchlich gearteten Textes wegen schwerlich je kirchliches Besitzthum werden können. Andererseits aber sind sehr viele Melodien gar nicht oder nur bei Gelegenheit der biographischen Notiz über ihre Componisten aufgeführt worden. Es ist nicht meine Absicht, alles Fehlende aufzuzählen. Dagegen kann ich es mir nicht versagen, diejenigen Weisen namhaft zu machen, deren Fehlen höchst auffallend, zum Theil ganz unbegreiflich ist.

Ach, bleib bei uns Herr Jesu Christ; Ach, bleib mit deiner Gnade (diese Weise ist freilich nachträglich unter »Cramer« mitgetheilt); Ach, Gott erhör mein Seufzen und Wehklagen; Ach, wir armen Sünder (!! — oder befolgt der Verfasser die Lesart: »O wir armen«?); Auf, auf mein Herz mit Freuden; Auf, auf mein Herz und du mein ganzer Sinn; Auf ihr Heiden, lobet Gott; Also heilig ist der Tag; Aus Jakob's Stamm ein Stern; Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit; Da Christus geboren war; Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich; Danksagen wir alle; Das alte Jahr ist nun dahin; Den die Hirten lobten sehre (oder soll diese Melodie unter: »Quem pastores laudavere« mitgetheilt werden?); Der du bist drei in Einig-

keit; Der heilig Geist vom Himmel kam; Der Tag bricht an; Der Tag mit seinem Lichte; Die helle Sonn' leucht' jetzt; Die Nacht ist kommen; Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz; Ein Kind gebor'n (oder wird unter: Puer natus zu suchen sein?); Ermuntert euch ihr frommen; Erstanden ist der heilig Christ; Es ist ein' Ros' entsprungen (!!).

Die fehlenden Weisen wären noch weit über das Doppelte der aufgezählten zu vermehren. Ich habe nur solche genannt, die sich in neueren Gesangbüchern angewendet finden, die also unter keinen Umständen fehlen durften. Ich bedauere, daß der Verfasser gerade nach dieser Seite zu wenig gethan hat, da eine Besserung der evangelischen Kirchenmusik ihren Anfang nehmen muß mit einer Besserung des Gemeindegesanges, und zwar nach den beiden Seiten hin, daß die Gemeinde sicherer und daß sie mehr Melodien singt.

Noch nach einer anderen Seite hin dürfte das vorliegende Werk empfindliche Lücken aufweisen. In seiner gerechten Begeisterung für Bach's Kirchenmusik hat sich der Verfasser zu einer Vernachlässigung der hier in Frage kommenden Compositionen verführen lassen. Die Bach'schen Cantaten werden einzeln aufgeführt und besprochen, selbst die fragmentarische Cantate »Alles, was von Gott geboren« wird besonders und nicht bloß bei der Cantate »Ein' feste Burg« aufgeführt. Was von anderen Gesangstücken erwähnt ist, findet sich kurz unter den biographischen Notizen. Solche Behandlung des Stoffes hat kein Recht und vermindert die praktische Brauchbarkeit des Werkes in hohem Maße. Es versteht sich ja von selbst, daß nicht jedes Gesangstück einen besonderen Artikel beanspruchen kann, aber die wichtigeren und größeren müßten doch besonders aufgeführt werden, damit derjenige, welcher für irgend eine gottesdienstliche Feier ein passendes Stück sucht, auf die besten gleich hingewiesen werde. Und zwar gilt es dabei nicht bloß dem principiellen Standpunkte, sondern auch historischen Rücksichten zu folgen. So gewiß es ist, daß die durch Bach repräsentirte Form der Kirchenmusik die specifisch evangelische ist, so gewiß ist es, daß in dem evangelischen Cultus auch immer solche Musik gepflegt ist, bei der sich diese charakteristische Eigenthümlichkeit weniger findet. Diese Musik auszuschließen oder ganz zurückzustellen, haben wir weder ein historisches Recht, noch kann uns dazu die Rücksicht auf die Praxis bestimmen. Im Gegentheil, bei den mangelhaften Mitteln zur Ausübung kirchlicher Tonkunst mag man zufrieden sein, wenn auch die a capella-Musik anfängt getrieben zu werden, wenn man sich anders nur des Zieles bewußt ist, wohin die Entwickelung der evangelischen Kirchenmusik zu streben habe. Somit würde ich es für nothwendig halten, daß neben den Bach'schen Cantaten auch die besseren seiner Zeitgenossen und Vorgänger angeführt würden und außerdem das beste vom Gebiet der Motette. Vor allem müßten die Meisterwerke von Joh. Chr. Bach in dieser Weise berücksichtigt werden, auch Joh. Mich. Bach, Schütz, Hammerschmidt u. a. Außerdem aber dürfte man fordern, daß bei der Anführung der Choralmelodien auf die schönsten Sätze derselben durch Hassler, Eccard u. a. aufmerksam gemacht würde. Andernfalls wird das Werk in Folge der genannten Einseitigkeit die guten Wirkungen nicht ausüben, welche es auszuüben vermag.

Unter dasselbe Urtheil fällt es, wenn man Erörterungen über liturgische Stücke fast vergeblich sucht. Über so wichtige Stoffe wie Benedictus, Collecte, Credo, Epistel, Evangelium hat das Buch keine Artikel. Unbegreiflich würde es sein, daß man auch Artikel über »Ehre sei dir Christe«, »Ehre sei dem Vater«, »Ehre sei Gott in der Höhe« nicht findet, wenn man nicht hoffen dürfte, denselben noch unter: Gloria und Laus zu begegnen. Auf jeden Fall aber wäre es zu tadeln, wenn jene Stoffe nur unter ihrem lateinischen Titel zu suchen wären. Wie viele

von denen, für die dieses Werk bestimmt ist, werden da das von ihnen begehrte gar nicht suchen können. Für solche Fälle müßten Doppeltitel vorgesehen sein.

Ich unterschätze die Schwierigkeit des Unternehmens, zum ersten Male eine Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik herzustellen, durchaus nicht und so kommt es mir nicht in den Sinn, kleinlich alles hervor zu ziehen, was der Ergänzung und der Verbesserung bedürftig wäre. Nur noch einige Fragen möchte ich aufwerfen, deren Beantwortung der Fortführung des Unternehmens vielleicht von Nutzen sein könnte. Sollen katholische Musiker ganz ausgeschlossen werden oder ist nicht zu bedenken, daß sich eine Scheidung zwischen dem, was der katholischen und evangelischen Kirche angehört, von Seiten der Katholiken leichter vollziehen lässt als von Seiten der Angehörigen der Confession, welche aus der katholischen hervorgegangen ist? Ferner, sollen die evangelischen Kirchengemeinschaften anderer Länder (z. B. Englands und Dänemarks) ganz unberücksichtigt bleiben? Ich habe nicht einen englischen Componisten angegeben gefunden, noch irgend etwas, das sich auf den anglikanischen Cult bezieht. Endlich, in welchem Umfange sollen die Theoretiker und Historiker in den biographischen Artikeln behandelt werden? Es ist mir doch auffallend gewesen, Namen wie Bunsen, Chrysander, Daniel nicht zu finden.

Doch das mag genug sein. Wenn ich von den vortrefflichen Ausführungen, die das Buch bietet, auf principiellem, historischem und technischem Gebiete, nichts mittheile, so hoffe ich, daß das dazu dient, daß man das Werk selbst zur Hand nimmt; es ist einer ernstlichen Berücksichtigung werth. Den geehrten Herrn Verfasser aber bitte ich, das Motiv, aus dem meine kritischen Bemerkungen hervorgegangen sind, in dem lebhaften Wunsche zu finden, ein Werk, das von so gesunden Principien beherrscht ist, an meinem Theile so viel als möglich zu fördern. Daraus mag es sich auch erklären, daß das Buch schon jetzt, nach Erscheinen der ersten fünf Lieferungen, besprochen ist.

Übrigens glaube ich, daß der Herr Verfasser längst eingesehen hat, daß er den ursprünglich geplanten Umfang seines Buches (12—15 Lieferungen) überschreiten muß, und meine Bemerkungen können ihn in dieser Überzeugung allerdings nur bestärken. Möchte es ihm an Kraft und Muth nicht fehlen, seine große Aufgabe glücklich zu Ende zu führen, und möchte es ihm gefallen, in einem Nachtrage das zu berücksichtigen, was in den ersten Lieferungen vermißt wurde.

An die Leser dieser Zeitschrift aber ergeht meine dringende Bitte, das Unternehmen nach Kräften zu fördern.

Obercassel bei Bonn. **Friedr. Spitta.**

Die historisch-kritischen Werke des Dom Jos. Pothier.

1) Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition. Par Dom Jos. Pothier, moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes. Tournay, Desclée 1880. (Preis 10 frcs. billige Ausgabe 5 frcs.)

Deutsche Ausgabe mit dem Titel: Der Gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung. Tournay, Desclée. 3 M. 40.

Das Buch wurde bei seinem ersten Erscheinen in Frankreich mit Jubel begrüßt und fand auch in Deutschland ungetheilte Anerkennung. Der Verfasser zählt seit der Veröffentlichung desselben allgemein zu den ersten Autoritäten im Fache des Chorals. Referent war schon Jahre vorher auf anderem Wege zur Kenntniß der Bedeutung dieses seltenen Mannes gekommen und hat ihm im Stillen, ohne ihn persönlich zu kennen, seine Bewunderung entgegengebracht. Wir besitzen nämlich eine Anzahl Choralkompositionen von P. Wer täglich berufsgemäß Choral

singt, wird sehr an die edle, zarte Art der alten Melodie gewöhnt; es bildet sich in ihm ein gewisses choralisch-musikalisches Feingefühl aus. Dieses kommt aber bei den Choralkompositionen der letzten Jahrhunderte übel weg[1]. Wie hart und ungeschlacht die modernen Melodien oder Melodienübertragungen neben den alten sich ausnehmen, scheinen nur die eingeweihten Choralisten zu fühlen. Da war es denn immer eine Art Fest, wenn die Tage kamen, an denen P.'s Kompositionen gesungen wurden. Sie haben ganz die Noblesse, die Weichheit und Zartheit, den musikalischen Reichthum und Jubel der alten Melodien. Referent erinnert sich noch wohl an das Entzücken, in das ihn ein Introitus »*Gaudens gaudebo*« oder ein Offertorium »*Tanquam lignum*« versetzte. Es sind freilich zum Theile alte, schon bestehende Melodiengänge (Tropen); aber in ihrer lebendigen Übertragung ruht ein verlorenes Geheimniß. Wir haben zum Gebrauche im klösterlichen Gottesdienst moderne Choräle von verschiedenen Komponisten. Einige Autoren sind genießbar; nur wenige zeigen, daß sie fühlend an jenes Geheimniß heranreichen; P. aber ist Meister. Er nimmt die Harfe zur Hand und siehe! der gregorianische Vollakkord klingt wieder wie in alter Zeit. Diese Vorstellung bekam Referent von P. durch eingehendes Studium seiner Kompositionen. In den *Mél. Grég.* lernt man ihn auch als erfahrenen Choralforscher und Archäologen sowie als feinfühligen Ästhetiker kennen. Diese Eigenschaften findet man sonst nicht oft bei einem schaffenden Musiker vereint. Vielleicht daß die Noth P. dazu gebracht hat; denn bis vor Kurzem mußte ja der Choralist seine Melodienschätze aus dem Dunkel vergessener Neumenschriften ausgraben. — Einige Nachrichten über die Person des Verfassers werden dem Leser erwünscht sein. P. ist aus dem Elsaß gebürtig. Er wurde Benedektiner in der berühmten Abtei Solesmes (bei Le Mans). Sein Abt Guéranger, ein ausgezeichneter Geistesmann, selber ein tüchtiger Kenner der kirchlichen Archäologie, erkannte in ihm ein ausgesprochenes Talent für Choral und gab ihm den Auftrag, sich dessen Studium zu widmen. Der Choral lag zu jener Zeit überall in tiefster Todesnoth. Guéranger selbst hatte zwar den damals in Frankreich noch gesungenen Choralmelodien ein neues Leben, einen neuen Accent, einzuhauchen gewußt; doch sah er ein, daß zur Wiederherstellung des Choralgesanges jahrelanges Forschen unerläßlich sei. So ging P. an die Arbeit. Er studirte in allen Bibliotheken Frankreichs, war mehrmals auf Choralreisen in Belgien, Deutschland und der Schweiz. Die wichtigeren Manuscripte wanderten in guten Copien nach seiner Klosterzelle und bilden da eine kleine Bibliothek, wie sie wohl keinem andern Choralisten zu Gebote stehen wird. Sie sind nach ihrem Werthe rangirt in gute, mittelgute und geringe. Die besten soll P., wie ein choralkundiger Besucher Solesmes' berichtet, (in ihren Varianten) fast auswendig wissen. Mit dieser Arbeit füllte P. außer der berufsmäßigen klösterlichen Thätigkeit die Zeit von den 50er bis Ende der 70er Jahre, ein lang andauerndes Studium. Dafür sind aber auch die Resultate gereift. Das Hauptwerk P.'s ist jedenfalls sein *Liber gradualis*. Die *Mél. Grég.* sollten demselben als eine Art Memorandum vorangehen, reichen aber durch ihren inneren Werth weit über eine solche Bestimmung hinaus. Wir suchen den Inhalt kurz zu besprechen.

Die ersten beiden Capitel handeln von der künstlerischen und kirchlichen Bedeutung des Chorales, von den Ursachen und dem Verlauf des Verfalles, von der

[1] Wir nehmen Baini zum Zeugen: »Der alte Gesang ist immer frisch, immer neu, immer schön . . . . während man die später, vom 13. Jahrh. an bis heute arrangirten oder neu komponirten Choralgesänge nicht hören kann, ohne dabei den Eindruck von einem gedankenleeren, nichtssagenden, holperigen, unschönen und unzusammenhängenden Machwerk zu bekommen. (Memorie storico-critiche, I. p. 81.)

Wiederherstellung der Melodie und der Wichtigkeit der guten Ausführung. Hierauf wird in 5 Kapiteln das choralische Schriftwesen behandelt und zwar im 3. Kapitel die alphabetische Notenschrift, die der alten theoretischen Schule als Hilfsmittel diente; daran schließt sich die Erklärung der alten griechischen Scala und die Versuche, diese theoretische Tonschrift praktischen Zwecken dienstbar zu machen (*Codex bilinguis* von Montpellier, die Notationsversuche des Hucbald und Hermannus Contractus). Die Erklärung der Neumen und die zunächst liegenden praktischen Schlußfolgerungen nehmen die folgenden 4 Kapitel ein. Obgleich Referent durch längeres Studium mit dem Stoffe vertraut war, fand er die Abhandlung, die ganz originell angelegt ist, zum großen Theil neu und von einem andern, höheren Standpunkt als bisher behandelt. Der Verfasser spricht zuerst über die verschiedenen Tonbewegungen der gewöhnlichen Sprache; er beobachtet besonders den Sprachaccent und gewinnt in ihm die Basis für sein ganzes Gebäude. Wie in der Tonhebung des Wortaccentes (Acutus) und in der Tonsenkung des Wortendes (Gravis), sowie des Satzschlusses der Keim des Gesanges liegt, so in deren schriftlichen Zeichen die Elemente für die musikalische Schrift, die Neumen. Sie sind gebildet aus dem Acutus (höherer Ton) ´ und Gravis (tieferer Ton) ` und ihren Zusammensetzungen; sie bezeichnen das Steigen und Fallen der Töne, und in ihren zusammengesetzten Formen die Melodiefiguren. Die wichtigeren Neumen sind:

a. Virga

Punctum

b. Podatus

Clivis

c. Porrectus

Torculus

d. Doppelpodatus

Doppelclivis

e. Scandicus

Climacus

Mit Hilfe der Neumentabelle ist es leicht, Manuscripte zu lesen. Letzteres ist überhaupt weit weniger schwer, als man gewöhnlich annimmt. Die Zierformen oder die Neumen, welche ein choralisches Ornament anzeigen, sind als eine eigne

Gruppe ausgeschieden, wodurch die Übersicht erleichtert wird. Ein Specificum für Frankreich bilden die Punktneumen. Während die Accentneumen aus Strichlein und Häklein Bilder der Tonfiguren formen, deuten diese die Zahl und Gruppirung der Töne durch Punkte an, z. B.:

Climacus: ... = ... Torculus: ... = ... Podatus mit Punkten: ... = ...

Die unlinirten Neumen bezeichnen keine bestimmten Intervalle, sondern nur die Tonbewegung im Allgemeinen. »Sie waren hauptsächlich geeignet, eine schon bekannte Melodie ins Gedächtniß zu rufen, nicht aber die Schule zu ersetzen.« »Die mündliche Tradition bewahrte anfänglich den Choral.« Mit Zuhilfenahme der Neumen musste die Melodie auswendig gelernt werden, was aus Hucbald und Pseudo-Odo bewiesen wird. Um die steigende und fallende Bewegung anschaulich zu machen, fing man in Frankreich an, die Punktneumen höher und tiefer zu stellen, eine Linie bestimmte sodann den Platz des *f*, eine zweite den des *c*, bis die Anwendung der Notenlinien durch Guido von Arezzo ihre definitive Regelung fand. In den nachfolgenden Jahrhunderten nahm die Choralschrift Theil an der allmählichen Umbildung, welche das Schriftwesen überhaupt erfuhr.

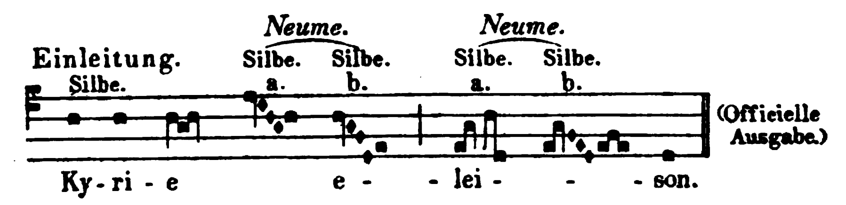
Man hat eine streng gothisch durchgearbeitete Notenschrift in Deutschland und eine zweite Art, die mehr von den runden Formen des vorhergehenden Stiles bewahrt, in den romanischen Ländern zu unterscheiden. Eine Anzahl Tabellen zeigen die fortschreitende Umgestaltung der Schlüssel, der Accent- und Punktneumen und der Zierformen in gothischer und romanischer Schrift. Das Band der neumatischen Tongruppirung löste sich vom 15. Jahrhundert an, dem Choral zum Verderben. Einige Choralisten wollen in den Neumen Angaben für Zeitdauer (lange, kurze Töne) oder Tonstärke finden. Dagegen richtet sich das 6. Kap. Auch hier fehlt es nicht an interessanten, historischen Ausblicken, z. B. über die verschiedene Anwendung der geschwänzten Note (...), die man in Deutschland mit beharrlichem Irrthum als eine Longa bezeichnet, was sie doch nur in der Mensuralmusik war. Ein seltsames Zeichen der Zeit ist der Notationsversuch Guidetti's. Zum Schlusse werden die Buchstaben des römischen Sängers Romanus und die Eigenthümlichkeiten der St. Galler Choralhandschriften erklärt. An eine der Praxis dienende Erklärung der Notenfiguren (Kap. 7) werden zwei höchst wichtige Gesetze der Ausführung angeschlossen, die einen Theil der Regeln vom Rhythmus anticipiren:

1. Die Töne einer Notengruppe müssen möglichst eng verbunden gesungen werden.

2. Ihre fließende Bewegung darf nicht durch Athemholen, Tondehnung oder Tonverstärkung unterbrochen werden.

Diese und das zu Grunde liegende Gesetz von der Melodiegliederung möchten wir die Fundamentalgesetze des Choralgesanges nennen. Die kleinen Gruppen, aus welchen die Melodie in mannichfachen Bildern gebaut ist, muß man im Singen unterscheiden. Wie wichtig diese Wahrheit ist, lehrt den Referenten die tägliche Erfahrung immer wieder von Neuem. Wenn irgend eine Melodie schwierig im Verständniß oder in der schönen Ausführung ist, so kommt der Schüler fast immer ans Ziel, wenn man ihn nach Gruppen, d. h. die Gruppen so von einander geschieden singen läßt, daß man, ohne den rhythmischen Zusammenhang zu verlieren, jedem Einzelbild besondere Aufmerksamkeit zuwendet, sie gleichsam selbständig

behandelt. Nehmen wir ein praktisches Beispiel und zwar, weil uns keine passende Typen zu Gebote stehen, aus unserer »Choralschule«:



Die Melodie ist schön, dabei leicht verständlich, doch würde Referent sich nicht getrauen, sie mit einem größeren Chore einzuüben, ohne zuerst die Tonbilder einzeln zu behandeln; auch im zusammenhängenden Singen muß jede Gruppe neu angefaßt werden.

Bevor der Verfasser sich auf das schwierige Feld des Rhythmus begibt, widmet er der Aussprache des Latein ein Kapitel (8). Es ist bekannt, daß seine Landsleute mit der richtigen Aussprache und Betonung des Latein Mühe haben. Auch hier begnügt er sich nicht mit einer gewöhnlichen Behandlung des Themas, sondern greift tief hinein und reicht dem Leser mühelos in anmuthiger Form die Resultate eingehender Studien. Auch ein Philolog kann sich hier noch unerwarteten Aufschluß holen. Im Kapitel (9) von der Aussprache der Worte im Gesange finden wir u. A. die goldene Regel des Elias Salomo (1274), daß innerhalb eines (reich jubilirten) Wortes unmittelbar vor einer neuen Textsilbe nicht geathmet werden darf. Der entgegengesetzte Fehler ist häufig. Gute Sänger befolgen die Vorschrift instinktiv. Aus dieser Vorschrift der Alten kann man vielleicht schließen, daß sie eine gute Gesangspraxis hatten, dieselbe aber auch durch Regeln zu formuliren wußten. Es ist nicht unnöthig, dies zu bemerken. Gut singen ist vielleicht nicht so schwer. Die Regeln für die gute Ausführung finden und festprägen ist jedenfalls schwerer. Der musikalische Schönheitstrieb gibt uns bei genügender Übung die richtige ästhetische Form. Alle wechselnden Erscheinungen im lehrenden Worte zusammenzufassen, ist dem Musiker meist nicht gegeben. Diese Aufgabe lag dem Verfasser ob. Nach unserm Ermessen waren die anderen Vorarbeiten der Choralforschung bis zu einem gewissen Grade beendet und lag die Frage nach dem Hauptpunkte, dem Choralrhythmus, den Regeln der Ausführung, als unabweisbare Aufgabe vor uns. Sie im Wesentlichen gelöst zu haben, scheint uns das Hauptverdienst des Verfassers der *Mél. Grég.* zu sein.

Das Grundgesetz der Melodiegliederung war zwar schon früher ausgesprochen, z. B. mit Nachdruck in »Choral und Liturgie« (Hurter, Schaffhausen, 1865), doch noch lange nicht mit der genügenden Ausbildung und Klarheit, vielweniger mit der zwingenden, siegreichen Consequenz wie bei P. Es blieb im Ganzen ein unbekanntes Gesetz, und wir, die wir es im Gesange anwandten, weil es ohne dasselbe keinen lebenskräftigen Choral geben kann, mußten den wohlfeilen öffentlichen Tadel anderer »Choralisten« über uns ergehen lassen. Jetzt ist man endlich theoretisch von der Wichtigkeit der alten Melodiegliederung überzeugt; die praktische Verwerthung steht noch in Frage. Die alten Theoretiker nehmen, wenn sie von der Melodiegliederung handeln, die Regeln der alten Rhetoriker zum Vorwurf. Es herrscht ja eine große Analogie zwischen der frei-rhythmischen Bewegung der Rede und jener im Gesange. Man hat also im Choral den musikalischen Satz, Satztheil und das Wort zu unterscheiden oder große, mittlere und kleine Gruppen, — Distinctionen, Neumen und Silben. Die musikalische Silbe bildet die kleinste Ein-

heit; sie besteht aus zwei, drei, vier (selten mehr) Tönen. Zwei bis drei Silben bilden eine Neume oder mittleren Abschnitt und diese formen in verschiedener Gruppirung den musikalischen Satz. — Durch diese Auffassung kommt Licht in die Choralmelodie. In diesem musikalischen Aufbau hat sich der Choralcomponist seine Melodie gedacht. In diesen sachgemäß combinirten Notenbildern schrieben die Alten die Melodien. Nach diesem Bau und Wesen müssen sie auch gesungen werden. In der kleinen Gruppe sind alle Töne einander gleich, nur der erste wird etwas fester gefaßt; die mittleren Abtheilungen werden durch Dehnung der letzten Töne, die großen durch völliges Absetzen (mit Athemholen) auseinandergehalten. Darnach sind die Jubilationen (Kap. 11) nicht mehr schwer zu verstehen; sie sind ein aus dem Reichthum des Textinhaltes oder der inneren Herzensstimmung herausquellender, musikalischer Jubel in klassisch schöner, fester, melodischer Form. Obgleich wir das Verdienst P.'s in der Abhandlung vom Rhythmus anerkennen, glauben wir doch, daß er, vielleicht im Bestreben, die Sache zu erleichtern, zu sehr das rein Materielle — die verschiedenen Schlußdehnungen, Pausen (vgl. Bsp. Justus, Kap. 12) — betont und zu wenig von dem geistigen Element spricht. Es ist wohl von der Gliederung im Allgemeinen, aber nicht auch vom Aufbau, von der thematischen Entwicklung oder Umbildung der Motive die Rede. Man könnte so zu einer derben Auffassung der Melodie geführt werden. Auch hätte die ganze Exposition an mehr Beispielen, besonders einem reich melodirten, verdeutlicht werden können. Das dürre Exempel des alten Theoretikers Aribo wird Wenige erfreuen. Die schönsten Melodien wären die passendsten gewesen. Der praktischen folgt die theoretische Abhandlung vom Choralrhythmus (Kap. 13); sie ist von geringerem Interesse. Den Gegensatz zum Choralrhythmus bildet der mensurirte (Kap. 14). Die ältere Mensuralmusik ist mit einigem Humor behandelt. Die Erklärung der eigenthümlichen textlichen und musikalischen Form der kirchlichen Hymnen bietet wieder neue und überraschende Gesichtspunkte. Die letzten beiden Kapitel gehören zu den schönsten Partien des inhaltreichen Buches. Die Zusammenstellung der liturgischen Recitative und die Erklärung ihrer Grundformen aus der Sprachbewegung (Kap. 15) hält Referent für ein Meisterstück. Endlich werden die verschiedenen Arten des Psalmgesanges und die sich anschließenden Antiphonen erklärt, wobei zum ersten Male ambrosianische Melodien mitgetheilt werden. Der Hinweis auf die planvolle Ordnung und innere Harmonie der in stufenweiser Reihenfolge sich entfaltenden Melodienfülle, das Lob Baini's über den Choral und eine Aufforderung zum frommen Singen bilden den passenden Schluß.

»Nichts Vollkommenes unter der Sonne.« Darum wird auch P.'s illustres Werk seine Flecken haben. Zunächst muß der deutsche Leser die Eigenthümlichkeiten des französischen Schriftstellers mit in den Kauf nehmen. Die französischen Recensenten nennen den Stil P.'s klassisch. Wir Deutsche lieben eine concisere Schreibart, vermeiden Wiederholungen. Die Disposition würden wir an mehreren Stellen anders wünschen, gleichartige Gegenstände würden wir mehr zusammenfassen. So entspricht es nicht unserm Verlangen nach Abrundung, wenn man des Verfassers Ansicht über eine Neume (Strophicus) aus drei Capiteln zusammenklauben muß. Sachliche Differenzen wüßten wir wenige zu verzeichnen. Einige Male fordert P. streng, was uns als guter Rath lieber wäre, da ein zweites daneben nicht ausgeschlossen ist. So spricht er am Schlusse des 2. Cap. der reinen Objectivität im Vortrag das Wort. Wir halten für erlaubt und gut, auch der eigenen Empfindung erwärmenden Einfluß zu verstatten, üben es praktisch so und finden nicht, daß die Melodie dabei verliert. Daß ein Ton, den man am Ende einer Jubilation vor Eintritt einer neuen Textsilbe verschärft oder verstärkt (z. B.

Allelu.....ja, die Worteinheit zerreißt, können wir nicht finden, glauben eher, daß er es oft zusammenhält. Auch halten wir es weder für unschön noch für verboten, den obersten Ton einer aufsteigenden Reihe zu accentuiren.

Ohne Zweifel ist P.'s Buch ein hochbedeutsames Werk. Die Neumenlehre, die Erklärung des Rhythmus sind in ein neues Stadium gehoben. Der Choral in seinem Ganzen erscheint mehr als wahre Kunst. Nach unserm Dafürhalten ist das Buch ein Markstein in der Entwicklung unserer Choralrestauration. Die erste Etappe unserer Choralforschung erhielt ihre Signatur durch P. Lambillote's berühmte Werke: Esthétique und Cantuaire de S. Grégoire. Das Graduale Lecoffre bezeichnet die zweite Stufe. Es entfachte einen großen literarischen Kampf, der die Ideen klärte, während es bei seiner weiten Verbreitung die alten Melodien popularisirte. Die dritte Etappe glauben wir in den Arbeiten von P. erreicht zu haben. Ein theilweiser Beweis liegt im fühlbaren Umschwung der Ideen seit dem Erscheinen des Buches.

Außer den genannten Werken haben wir von P. einige kleinere Brochüren. Da dieselben im Buchhandel vergriffen sind und kaum zu einer neuen Auflage gelangen werden, wird es angemessen sein, ausführlicher über deren Inhalt zu berichten.

2. Le chant de l'Église de Lyon du VIII au XVIII siècle.

Die Kirche von Lyon hatte in den ältesten Zeiten eine eigene Liturgie, die mit der griechischen verwandt, vielleicht aus Kleinasien stammte. Auf Betreiben Karls des Großen wurde sie im 8. Jahrhundert mit der römischen vertauscht. Damit zog auch der gregorianische Gesang in die ehrwürdige Kathedrale ein. Letzteres war bisher unbekannt; ersteres wenigstens ziemlich im Unklaren. Der Referent selbst glaubte seiner Zeit, über Lyon einen Weg zum ältesten griechischen Cultgesang zu finden. Der neue Gesang fand hier eine besondere Werthschätzung und Pflege, wurde rein und treu bewahrt auch in Zeiten, da es dem Choral anderswo übel erging, so daß die Lyoner Kirche heute ein merkwürdiges Zeugniß ablegt für die Geschichte des Chorales. Ein Grund für diese Erscheinung liegt in der Ruhe und Stabilität der liturgischen Einrichtungen, in der Festigkeit, womit die Lyoner Kirche bei allen historischen Umwälzungen oder Entwicklungen an den im Chore eingeführten Gebräuchen festhielt. Man könnte für den stolzen, selbstbewußten Satz: »Ecclesia Lugdunensis nescit novitates« interessante Belege bringen. Für die Schätzung des Chorales in Lyon sprechen folgende Worte des Lyoner Breviers (1735) über Papst Gregor I.: Licet summus totius orbis pontifex pondus diei et aestus portaret; clericulos tamen ad laudes dei cantandas efformare saepius non est dedignatus; quem quidem cantandi modum omnes Ecclesiae ambierunt. Unde cantus Gregoriani fama ubique et utilitas; cujus in prima hac Lugdunensi Ecclesia viguit jamdudum cum intemerata majestate antiquitas. Nun ist es ein historisches Factum, das verdient, mehr gekannt zu werden, daß man von Ende des 16. Jahrhunderts an begann, die alte Choralmelodie zu verändern, so daß beinahe aus jeder Druckerei ein neuer Choral, zuweilen aus einer Druckerei zweierlei Sorten, hervorgingen. Am äußersten Ende ist diese Procedur angelangt im 18. Jahrhundert. In diesem Treiben steht die *Ecclesia Lugdunensis* unentwegt da und zeigt, daß in ihr viget cantus Gregoriani cum intemerata majestate antiquitas. — Bald nach der Veröffentlichung der *mélodies Grégoriennes* erhielt Pothier von befreundeter Seite mehrere Folianten Lyoner Choralbücher zum Geschenke: Zwei Bände Graduale Sanctae Lugdunensis Ecclesiae, primae Galliarum sedis; Lugduni, sumptibus cleri Lugdunensis 1713, und das dazu gehörige Antiphonarium. Eine eingehende Vergleichung zeigte, daß dieser späte Druck die gute, mittelalterliche

Choralmelodie enthielt, wie sie sich in den Handschriften findet. Nicht nur das — sie hat auch die damals in zeitgemäßem Unverstand längst über Bord geworfene Melodiegruppierung, d. h. die musikalische Satzstructur, und die älteren Notenformen, zwei Eigenthümlichkeiten, welche den Sänger sehr unterstützen, da sie ihm die Melodie verständlich machen. Pothier giebt auf einer lithographirten Beilage ein Facsimile, dem er ein anderes Facsimile einer Handschrift des 10/11. Jahrhunderts, wahrscheinlich deutschen Ursprungs, gegenüber stellt. Beim Vergleich ergeben sich einige wenige, aber nur nebensächliche Varianten (légères divergences). Sie zeigen den Einfluß der Zeiten, der kleine Nebenformen auflöste oder umgestaltete. Im Ganzen bietet das Graduale eine sehr gute Lesart und gehört also zu den wenigen Choraldrucken, die wirklich gut sind. Zum Schlusse geht der Verfasser noch dazu über, die Restauration des Chorals zu besprechen und die vagen Gedanken zu summieren, die manche sich davon machen. Denn Einigen scheint das Wesentliche des gregorianischen Gesanges gerettet, wenn die diatonische Scala bleibt; andere verlangen auch Bewahrung der acht Tonarten. Nach einer weitern Ansicht und Praxis darf man die Melodie kürzen und ändern, wenn nur noch im allgemeinen die musikalische Grundzeichnung erkennbar ist (reconnaître vaguement le dessin). Schon strenger sind die, welche kürzen, aber doch in dieser so redigirten Melodie die Töne des Originals stehen lassen (Edition von Lambillotte), oder die, welche sich nur erlauben, die sogen. Jubilationen wegzuschneiden, und das Übrige so ziemlich belassen. Man wird dem Verfasser beistimmen, daß alle diese Manipulationen wesentliche Änderungen sind. Ebenso wenig sind aber diejenigen im Recht, welche für eine wahre Restauration fordern, daß kein Nötchen zweifelhaft bleibe, und die Möglichkeit, den gregorianischen Gesang wiederzufinden, verneinen, weil sich in den Manuscripten Varianten finden. Dann wäre es ja um die hl. Schrift eine mißliche Sache, die tausend Varianten hat. — Es läge im allgemeinen Interesse, wenn der Verfasser diese gelegenheitliche Studie nochmals vornähme, erweiterte und den Stoff erschöpfend behandelte. Die Chorallitteratur kann solche Schriften wohl brauchen. — P. ist, das sei hier nebenbei bemerkt, steng conservativ und perhorrescirt jede Änderung der alten Melodie behufs Anpassung an moderne Verhältnisse. Referent ist anderer Meinung. Nach den jetzt bestehenden kirchlichen Verhältnissen ist aber die Frage bedeutungslos geworden.

3. Une petite question de grammaire à propos du plain-chant.

Eine höchst interessante Studie, freilich nur für den eingeweihten Choralisten, denn sie führt sofort tief hinein in die Schachte gelehrter Untersuchung. Ein hervorragender deutscher Choralkenner sagte dem Referenten, daß ihm beim Lesen dieser Brochüre fast der Muth entfallen sei sowohl im Anblicke dessen, daß sein Wissen nach jahrelanger Arbeit verhältnißmäßig so gering sei, als auch des Aufwandes von Arbeit und Kenntnissen, die nöthig sei, um eine von einem Gegner leicht hingeworfene und bestehende Anklage zu widerlegen. Abbé Petit, wenn wir nicht irren Seminardirector in Verdun, hatte in seinem weitverbreiteten Werke: »Dissertation sur la psalmodie et les autres parties du plain-chant« unter anderem die Behauptung aufgestellt, »daß man vom 12.—16. Jahrhundert keine Rücksicht mehr auf die Quantität der Silben in der lateinischen Sprache nahm« (d. h. den Text so mit der Melodie verband, daß es sprachwidrig wurde). Es sind damit hauptsächlich die Notengruppen auf den kurzen, vorletzten Silben gemeint, wie in folgendem Beispiele domi — nus. »Diese Thatsache sei bewiesen durch die Handschriften aller Länder. Darin beruhe aber eine beträchtliche Veränderung der alten Form und eine Beeinträchtigung der Principien der alten gregorianischen

Schule.« Zum Beweise bringt er unter anderm merkwürdige Stellen aus dem ältesten Choraltheoretiker, dem Mönch Aurelian von Reome.

Was die behauptete Alteration der Choralmelodie und sprachwidrige Textuntersetzung im 12. Jahrhundert betrifft, war die Antwort leicht. Wie konnte diese einschneidende Änderung so unbemerkt und so einmüthig in allen Ländern, in vielen tausend Chorbüchern Platz greifen? Wie kommt es, daß alle Handschriften, die hundert und zweihundert Jahre älter sind, die gleichen Fehler haben? Schwieriger sind die Stellen aus Aurelian zu erklären. Dieser Autor steht unter dem übermäßigen Einfluß der alten Grammatiker und Rhetoriker und eröffnet den Kampf oder das Geplänkel der Theoretiker gegen den praktischen Choralgesang.

Wenn man die verschiedenen Phasen in der Entwicklung der lateinischen Sprache betrachtet, sagt Pothier, so findet man, daß das Recht des Wortaccentes praktisch zwar immer gewahrt blieb, daß es aber eine Periode gab, in der seine Bedeutung in der theoretischen Behandlung und der Sprache der Wissenschaft in Schatten trat. Wer wollte die Griechen nachahmen, die sich seit Isokrates einer zierlichen Fiction beflissen, ihre Satzglieder mit einem versmäßigen Rhythmus cadenzirten und besonders den Satzabschluß durch eine gewählte Zusammenstellung langer und kurzer Silben fein ausstatteten. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit auf die Prosodie hingelenkt und der Wortaccent wurde, obgleich lebend und in Geltung verbleibend, zu erwähnen und zu besprechen vergessen. Er ist ohnehin mehr geistiger Natur, schwer zu behandeln und ergab sich aus der lebendigen Sprache von selbst. Die Theoretiker beschäftigen sich also hauptsächlich mit der Quantität der Silben. Durch ihr Studium ist Aurelian auch von ihren Ideen erfüllt und sucht sie praktisch zu verwerthen. Da giebt es manches im Choral, das ihm nicht gefällt, besonders in der Textuntersetzung. Hier muß auf drei hinter einander folgenden Worten die ganze Modulation verschoben und neu combinirt werden, damit sich eine besser abschließende Cadenz ergiebt; dort hat eine kurze Penultima verkehrter Weise einen zu hochstehenden Ton, oder es sind zwei Tongruppen zu nahe an einander geschoben, so daß die schöne Textsprache leidet. Auch fehlen da und dort die Cantoren, weil sie nicht genug Rücksicht auf die Prosodie nehmen. Gleichfalls ist ihm nicht recht, daß man zu den Responsorien der Nocturnen außer der einen Form des Versikels, die ihm allein zu Recht bestehend erscheint, noch eine andere Melodie componirt hat. Kurz — die subjective Meinung äußert sich in der kräftigsten Form schon im 10. Jahrhundert. Aurelian ist ohne Zweifel ein geistvoller Schriftsteller, der für die Musikgeschichte wichtig ist, aber wie würde es dem Choral ergangen sein, wenn die Theoretiker Herr und Meister gewesen wären? Glücklicher Weise standen noch festere Säulen und haben wir noch andere Quellen. — Im Weitern wird das Wesen des freien, oratorischen Rhythmus erörtert. Ein neues Princip des Rhythmus stellten die Gelehrten der Renaissancezeit auf, welche die langen und kurzen Silben als das wesentliche Element der Aussprache betrachteten. Auf diese ist der Verfasser nicht gut zu sprechen, wie aus dem Schlußsatze der Brochüre erhellt: Elle (la Renaissance) a brisé avec les vraies traditions de la langue latine, relativement à la prononciation, et nous ne devons pas nous étonner de voir avec cette Renaissance se consommer la ruine du chant grégorien.

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch:

4. De la virga dans les neumes, eine Streitschrift, gerichtet gegen Abbé Raillard's Ansicht, daß die virga einen langen, das punctum einen kurzen Ton bedeute, während sie einen hohen und einen tiefen Ton bezeichnen; sie ist geeignet, manche Bedenken über die Bedeutung dieser zwei Neumenzeichen zu heben, die nach Lesung der betreffenden Kapitel in *les mélodies grég.* noch blieben.

5. **La tradition dans la notation du plain-chant**, handelt von den Accent- und Punktneumen und ihrer geschichtlichen Entwickelung, sowie von der Wichtigkeit der Melodiengruppirung. Der Inhalt steht schon in den *mélodies grégoriennes*. Zur Ergänzung dieses Referates möge es noch gestattet sein, ein Werk über Dom Pothier anhangsweise zu besprechen:

6. **Dom Pothiers *Liber Gradualis*, seine historische und praktische Bedeutung von Paul Schmetz.** Mit 8 Facsimile aus einer alten Pergamenthandschrift. Mainz, bei Kirchheim. (V und 47 Seiten.) Preis 1 M. 50 Pf.

Der Verfasser war so glücklich, ein altes Missale des 13. Jahrhunderts, das auf dem Speicher eines alten Küsterhauses lag, in die Hände zu bekommen. Dasselbe ist mit den zweifarbigen Notenlinien geschrieben und gehörte ehemals zur Deutschordenskirche in Wirzenborn in Nassau. Dieser Fund giebt dem Verfasser Anlaß, die Melodien mit denen in Pothier's *liber gradualis* zu vergleichen, was interessante Resultate ergiebt. Obgleich Handschriften dieser Zeit nicht selten sind, so heißen wir doch die Arbeit als ein Zeugniß für den einheitlichen Bestand der alten Choralmelodie willkommen. Als Endresultat der Vergleichung ergiebt sich, daß »der *liber gradualis* mit dem Codex von Wirzenborn, von einzelnen unwesentlichen Varianten abgesehen, in genauer Übereinstimmung ist.« Dies im ersten Theil der Brochüre. Im zweiten unternimmt der Verfasser zu zeigen, wie man das Graduale von Pothier auch da nutzbar machen könne, wo eine andere, gekürzte Ausgabe im Gebrauch ist. Diesen Theil möchten wir anders behandelt sehen. Wir halten nicht alle erwähnten Puncte (liquescirende Töne) für wichtig, andere, die nicht erwähnt sind (Melodiegruppierung), für nothwendig. Doch hat der Autor einen gewichtigen Gewährsmann für sich, nämlich Pothier selbst. Der dritte Theil handelt vom Nutzen der Pothier'schen oder vielmehr der alten, durch Pothier wieder eingeführten Notirung für den Organisten, der die Gesänge zu begleiten hat. Dieser besteht in erster Linie darin, daß die Melodie verständlich wird, was bei einer andern Notation oft schwer fällt. Verstehen muß aber auch der Organist die Melodie, die er harmonisiren soll. Der Versuch einer neuen Art, die Harmonisation zu notiren, ist dankenswerth, aber kaum recht praktisch. Im Anhange erhalten wir noch eine Anzahl Choralmelodien aus Pothier, Codex von Wirzenborn und einem andern von Dietkirchen, sowie aus einem Choraldruck 1515, der wohl zu den ältesten gehört. Die vielen durch das Büchlein zerstreuten alten Melodien sind ein fruchtbarer Samen. Die acht Facsimile sind leider geringster Qualität, wie es sehr oft bei Publikation von Neumen der Fall ist, da die Lithographen die Sache nicht verstehen und sorglos arbeiten. Das schadet der Sache, indem der unkundige Leser glaubt, die Manuscripte werden womöglich noch hieroglyphischer aussehen, während dieselben doch klar und deutlich geschrieben sind. Man darf sehr selten aus einer solchen Copie auf den Zustand der Handschrift schließen. Nicht einmal die Copien, die man selbst abnimmt, genügen in dieser Hinsicht. — Der Druck ist splendid; die Notenbeispiele sind ein Muster von Notendruck.

Prag. **P. Ambrosius Kienle.**

Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges. Bearbeitet von P. Ambrosius Kienle, Benediktiner von Emaus der Bouroner Congregation. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1884.

Der Verf. sendet dem unterrichtenden Theile eine »Einleitung und Übersicht« voraus, worin er über die Eigenart, den Werth und die Stellung des Chorals für

die Kirche, seine Unterschiedenheit von der modernen Melodie kennzeichnet und die Aufgabe einer »Choralschule« erörtert und begründet. »Der Choral«, schreibt er, »ist der eigentliche, im strengen Sinne der liturgische Gesang der katholischen Kirche. Die anderen Gesangs- und Musikarten haben ihre rechtliche Stellung in der Kirche. Es wäre Unrecht, zu sagen, daß sie nur geduldet seien. Aber das Vorrecht, welches die Kirche dem Choral einräumt, haben sie, wenigstens principiell nie zu erreichen vermocht. Die Kirche hat immer in ganz besonderer Weise ihren Choral bevorzugt. Sie findet in ihm Eigenschaften, sowohl rein natürliche (Diatonik, freien Rhythmus, Melodienreichthum) als auch ans Übernatürliche anstreifende, liturgische und ascetische, welche die anderen Musikarten ihr nicht zu bieten vermögen.« Und deshalb ist der Choral das ewig bleibende Centrum unserer Kirchenmusik. Er ist auch der Maßstab, an dem der kirchliche Gehalt einer anderen Musikart abzumessen ist; er vermittelt am besten das Verständniß der besseren Polyphonie.« Dies ist ganz richtig; auch ein Componist ist nicht im Stande, dem kirchlichen Geiste entsprechende Werke zu liefern, wenn ihm der Choral unbekannt ist oder er sich nicht in denselben eingelebt hat. Hat er einmal seinen künstlerischen Geschmack an dieser Gesangsart gebildet und geläutert, dann ist er so ziemlich vor Ausschreitungen ins rein sinnliche Gebiet und vor dem Bestreben, die Ohren zu reizen, bewahrt.

»Der Choral«, fährt der Verf. fort, »ist eine Musikart, die sich von der modernen abendländischen, auf Harmonie gegründeten, wie sie seit dem 13. Jahrhundert sich entwickelt hat, wesentlich unterscheidet. Beide Gebiete haben eigene, in sich abgeschlossene Bildungen; eine jede informirt das gemeinsame Tonmaterial nach ihrem Geiste. So unterscheidet sich der auf antikem Fundamente ruhende Bau der Gregorianischen Melodik von moderner Musik in seinen Tonarten, in seinem Rhythmus, in seiner Melodiebildung und musikalischen Struktur, in seiner äußeren Form und auch noch weit mehr in seinem inneren, geistigen Tonleben, in seinem Fühlen und Empfinden, in seinem Jubeln und seinem Trauern ....«

Diese wesentlichen Unterschiede des Chorals von der modernen Musik bedingen unzweifelhaft eine andere Bildung des Kirchensängers als die eines bloß für modernen Gesang bestimmten Sängers. Dagegen läßt sich nichts einwenden; jedoch kann ich dem Verf. nicht beistimmen, wenn er sagt: »die Sänger müssen zuerst und vor allem Choral singen lernen«. Allerdings setzt er die Einrichtung eines kirchlichen Gesangschores »unter normalen Verhältnissen« voraus; eine solche Einrichtung ist aber doch nur ideell gedacht. In der Wirklichkeit wird es nur Kirchenchöre geben, welche entweder bloß Choralgesang ausüben, oder neben dem Choralgesang auch mehrstimmigen Gesang pflegen. Bei ersteren ist es selbstverständlich, daß die Gesangslehre allein den Choral betreffe, bei letzteren jedoch wäre es ungeeignet, zuerst ganz allein den Choral zu pflegen und dann erst — nach geraumer Zeit (denn gar so bald leben sich wenige in den Choral hinein, und das einfache Treffen erfordert namentlich bei Knaben oft eine langdauernde Übung) an die mensurirte Musik zu gehen. Das Taktgefühl, welches für die mensurirte Musik unumgänglich nothwendig ist, kann nicht frühzeitig genug geweckt, geübt und befestigt werden und wird in späteren Jahren nur bei gut musikalisch beanlagten Naturen gewonnen werden. Gut und edel gehaltene Melodien und Übungen nach dem neueren Tonsystem werden das Verständniß der Choralmelodie nicht besonders beeinträchtigen. Eine kirchliche Singschule, welche auch mehrstimmige Musik pflegt und für die Kirche verwendet, wird nach Bewältigung der Grundlagen des Gesanges neben dem mensurirten Gesange auch die Chorallehre in Angriff nehmen. Wirkliche Schätzung und tieferes Verständniß des Chorales wird, wie bei jeder anderen Musikgattung, erst in reiferen Jahren möglich

sein. Will eine kirchliche Gesangschule ihre jungen Sänger aber an verweltlichten, ohrenkitzelnden Melodien und Übungen großziehen, so ist sie überhaupt keine kirchliche mehr zu nennen. Ziehen wir aber Erwachsene in Betracht, welche bloß Choral singen gelernt haben, so hat mich die Erfahrung belehrt, daß solche sehr schwer zum mensurirten Gesange zu benutzen sind, indem ihnen der Takt die größten Schwierigkeiten macht und die rhythmische Freiheit des Chorals sich ihnen oft genug aufdrängt, ähnlich wie bei manchen Virtuosen, welche, gewöhnt an Freiheit des Rhythmus und Tempos, in den strammen Taktzügel eines Orchesters sich nimmer finden können. Es ist bei weitem leichter, von dem streng bemessenden Regimente des Taktes zur Freiheit des Chorales überzugehen, als von der Freiheit zur Einschränkung.

Das Werk selbst zerfällt in drei Abtheilungen, entsprechend der dreifachen Aufgabe, welche der Verf. einer Choralsingschule stellen zu müssen glaubt und deren Lösung Jedermann von einer solchen zu erwarten berechtigt ist. Ein solches Lehrbuch soll vor allem eine Anleitung zum Singen, in dem Umfange, als es der Choral erheischt, sein; dann soll es das Wesen der Choralmelodie erklären und in ihr Verständniß einführen; drittens soll es mit den liturgischen Formen des Chorales bekannt machen.

Diese Forderungen sind nun im vorliegenden Werke in glücklichster Weise erfüllt.

Der erste Theil »Singschule« behandelt den Ton, seine Entstehung und seine physikalischen Eigenschaften, die Tonschritte und Intervalle, die Noten oder Zeichen der Töne, die Stimmbildung mit einem Hinblick auf das Stimmorgan, die Tonbildung — alles nur soweit, als es für den Choral nothwendig ist; denn dieser Gesang bewegt sich hauptsächlich nur in diatonischen Reihen und kennt keine Chromatik, auch überschreiten seine Intervalle nicht eine Quint. Einlässig wird die dem Chorale eigenthümliche Noten- oder Tonschrift erörtert und mit den Neumen, den Tonzeichen der ältesten liturgischen Gesangbücher in Verbindung gebracht. Zu unserer Zeit hat man öfter Versuche gemacht, die quadratförmigen Choralnoten durch moderne halbe und ganze Noten zu ersetzen, weil diese unseren Sängern geläufiger seien. Wenn der Verf. dies für ein Übel hält, das den guten Choralgesang beeinträchtigt, so stimme ich ihm vollkommen bei. Es leidet insbesondere die Übersichtlichkeit und leichte Lesbarkeit darunter, und ich bin sicher, daß ein Sänger, welcher einmal mit den Choralnoten vertraut ist — was auch gar wenig Schwierigkeit bietet — dieselben jeder noch so schönen Darstellung von Choralgesängen in weißen modernen Noten stets vorziehen wird.

Nach sehr guten Bemerkungen über die Aussprache des Textes, welche ohne besondere Sorgfalt des Lehrers leicht mangelhaft bleibt, gibt der Verf. eine Reihe von Singübungen, von den einfachsten Intervallen anfangend. Der erste Theil hat bloß den Zweck, die Treffsicherheit zu gewinnen, bringt also nur Zusammenstellungen der verschiedenen im Choral vorkommenden Tonschritte. Nach den Schlüssen der einzelnen Nummern zu urtheilen, sollen die durch Taktstriche (Suspirien) getrennten Theilchen auch als fortlaufende Melodie gesungen werden können, nachdem jedes dieser Theilchen eingeübt ist; ob wohl der Verf. das im Sinne gehabt haben mag? Ich bezweifle es; denn manches klingt in diesem Falle auch dem natürlichen Ohre zu unsympathisch; hierüber etwas in den »Bemerkungen zu den Singübungen« kund zu geben, wäre ganz am Platze gewesen. Desto mehr finde ich mich durch den zweiten Theil dieser Übungen befriedigt, worin dem Gesangjünger kurze Antiphonen und Melodiestücke nach den acht Tonarten vorgelegt werden und wodurch er in den Charakter der einzelnen Tonarten eingeführt und mit den eigenthümlichen und am öftesten vorkommenden Tonfiguren und Melodie-

wendungen vertraut gemacht wird. Würden dem ersten Theil noch zwei Seiten Treffübungen mit gemischten Intervallen beigefügt werden, ähnlich wie solche in Janssen's (Schmedding) »wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges«, S. 55 stehen, und zwar ohne Text, so könnte man um so mehr wünschen, daß diese Singübungen von der Verlagshandlung apart abgelassen werden, um sie jedem Schüler des Chorals in die Hände zu geben.

Der zweite Theil des Buches, »Choraltheorie«, bespricht Tonart und Rhythmus. Hierin weicht der Choral gänzlich von der neueren Melodie ab, und darum ist dieser Theil der wichtigste der ganzen Chorallehre. Der Verf. hat ihn mit größter Sorgfalt behandelt, und es erscheint dieser Theil auch als der werthvollste des ganzen Buches, um so mehr, da Vieles davon in älteren Lehrbüchern gar nicht abgehandelt wird, und erst durch die Arbeiten Dom Pothier's, an welche sich der Verf. im Wesentlichen anschließt, Licht und Klarheit in einige Partien gebracht wurde. Tonart im Choral bedeutet etwas anderes als in der modernen Musik und ist der eigenthümliche Anschluß der Nachbartöne an einen bestimmten Grundton und die dadurch bewirkten verschiedenen Intervallenverhältnisse; diese Intervallenverhältnisse äußern ihren Einfluß auf die ganze Gestaltung der Melodie, so zwar daß die Melodie einer »Tonart« grundverschieden von denen einer anderen tönen, und ihnen ein besonderer Charakter der Form und des Ausdrucks zukömmt. Viele Lehrbücher der Harmonie bringen diese Kirchentonarten als Octavreihen zur Anschauung und setzen ihnen eine diatonische Harmonie unter; von solchen Belehrungen, welche über diese Tonarten gar nicht genügen, mögen sich manche der Harmoniebeflissenen unbefriedigt fühlen oder gar abgeschreckt werden; es ist ihnen nicht zu verdenken; Einsicht in die Choraltonarten gewinnt man nur durch fleißiges Singen und Studiren der Choralmelodien. Weiter ergeben sich noch mancherlei Eigenthümlichkeiten des Chorals. Zu diesen zählt besonders auch der Rhythmus, welcher beim Choral ein freier, oratorischer ist und daneben auch von der melodischen Structur beeinflußt wird. Der Verf. widmet ihm neun Kapitel, wobei er auch eingehend die Ausführung der Tonfiguren sowie deren Trennung und Verbindung bespricht. Durch die Behandlung der letzteren zwei Punkte hat sich der Verf. ein besonderes Verdienst erworben, da dieselben, obwohl so einflußreich für den schönen und richtigen Vortrag, noch in keiner Chorallehre die ihnen gebührende Beachtung gefunden haben, wenn sie auch in neuerer Zeit in der Praxis einiger Beachtung gewürdigt wurden.

Der dritte Theil endlich, die »Formenlehre«, führt in die verschiedenen liturgischen Formen des Chorals ein. Diese sind überaus reich, aber bestimmt, obwohl innerhalb gewisser Grenzen volle Freiheit herrscht. Jede Gruppe von Textform hat ihre eigene Art von Melodie ausgebildet, die sich in ihrer Anlage und Construction von anderen unterscheidet, gerade so wie das Recitativ vom Lied und dies wieder von der Arie u. s. w. verschieden ist. Eines solchen Formunterschiedes gedenkt schon Elias Salomon (1274) im 29. Capitel der Scientia artis musicae, indem er außer den bloß recitativischen Formen noch sieben genera cantuum anführt, als Invitatoria, Responsoria, Alleluja, Offertoria u. s. w. und dabei bemerkt, daß, wenn die eigenthümliche Form bei einem solchen Gesange nicht eingehalten ist, dies entweder auf einen Irrthum oder auf einen ungeschickten Autor schließen lasse.

Das Buch führt denn auch alle im Officium und bei der heiligen Messe vorkommenden Gesangweisen vor, hin und wieder einige historische Notizen einstreuend, und schließt mit einer Betrachtung über die Verbindung des Chorals mit der Liturgie; denn in dieser Verbindung liegt sein hoher Werth.

Als Anhang gibt der Verf. noch bei: a) eine kurze Geschichte des Chorals,

b) eine Charakteristik der Choraltonarten, c) eine ästhetische Würdigung des Chorals und d) einige Bemerkungen über die mittelalterliche Choralmelodie.

Wie jetzt der katholische Kirchensänger sich mit dem Chorale eingehender bekannt macht, so wird auch die Zeit nicht ferne sein, wo andere Musiker ihr Augenmerk ebenfalls auf diese Gesangsart richten werden, und dazu kann ihnen kein besseres Unterrichtsbuch empfohlen werden, als diese vortreffliche Chorallehre; diese wird ihnen über alles Benöthigte den sichersten und besten Aufschluß ertheilen. Sie ist zudem kein trockenes Lehrbuch, sondern überall herrscht Lebendigkeit und einnehmende Darstellung, fast aus jeder Zeile, möchte man sagen, liest man die Begeisterung und Liebe des Verfassers für den Choralgesang heraus, und jede Seite spricht für die volle Überzeugung des Verf. von der Wahrheit und Schönheit der Sache, die er mit so großer Wärme vertritt.

Metten. P. Utto Kornmüller.

Ed. Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Siebente vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig, Barth. 1885.

Die geistreiche, zuerst im Jahre 1854 ans Licht getretene Schrift, welche seitdem sieben Auflagen erlebt hat und in die meisten europäischen Sprachen übersetzt worden ist, macht in der Geschichte der Ästhetik der Tonkunst Epoche. Letztere hat vor ihrem Erscheinen vorerst das Schicksal gehabt, entweder von Musikern behandelt zu werden, die keine Philosophen, oder von Philosophen, die keine Musikverständige waren. Während die ersteren sich nicht über das Technische der Musik zu erheben vermochten, konnten die letzteren für ihre absoluten Ideen in der scheinbaren Leere und Inhaltlosigkeit der Musik keinen Anknüpfungspunkt gewinnen. Außer Leibniz, der die Musik ein »unbewußtes Zählen« nannte, und Kant, der ihre eigenthümliche Schönheit mit jener der Zeichnung »à la grecque« verglich, haben fast alle deutsche Philosophen das historische Laienvorurtheil, daß die Tonkunst die Aufgabe habe, Gefühle darzustellen, eher begünstigt als widerlegt. Hegel bezeichnet als das einzige für den Musikausdruck geeignete Object »das ganz objectlose Innere«, die abstracte Subjectivität als solche, das »ganz leere Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt«. Dieselbe hat ihm zufolge »zwar auch einen Inhalt«, doch — was ganz richtig ist — »weder in dem Sinn der bildenden Kunst noch der Poesie«. Hegel bezeichnet diese »gegenstandlose Innerlichkeit« in Betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise als das »Formelle« der Musik, spricht ihr daher in gewissem Sinne gleichfalls einen »formalistischen« Charakter zu, der allerdings von demjenigen, in welchem E. Hanslick das Wort »Tonformen« gebraucht, sehr verschieden ist. Im Gegensatz zu diesem Mangel »objectiven Sichausgestaltens« legt Schopenhauer der Tonkunst gerade die höchste Objectivität, nämlich die ihr ausschließlich eigene Fähigkeit bei, das einzige wirklich reale Object, den alleinen »Urwillen« (das »Ding an sich« seiner Metaphysik) unmittelbar (ohne Dazwischenkunft von Bild und Wort) zur Darstellung zu bringen. Nur Herbart, unter den neueren Philosophen der einzige nicht nur musikalisch Gebildete, sondern selbst technisch Musikverständige, hat sich sowohl gegen den Satz »selbst guter Musikkenner«, daß die Tonkunst »Gefühle«, wie gegen den weiteren, daß sie überhaupt etwas von ihr selbst Verschiedenes »ausdrücke«, erklärt. Liegt denn, fragt er, das Gefühl, das durch die Musik erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben deshalb, wenn man will, sich gebrauchen läßt, den allgemeinen Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes zu Grunde, auf denen ihr wahres Wesen beruht? Und weiter — was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, auszudrücken beabsichtigt haben?

»Gar nichts wollten sie ausdrücken; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Kunst hinein; diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen legen, verrathen ihre Scheu vor dem Innern und ihre Vorliebe für den äußeren Schein«. Wie hier der einzige Musikverständige unter den Denkern, so hat auch der einzige wirkliche Musikkenner unter unseren großen Dichtern, Grillparzer, die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Tonkunst anerkannt, die »ihr eigenes Reich«, ihr »inneres Gesetz der Bildung und Entwicklung hat« und »ohne der Worterklärung eines Begriffs zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel durch die Brust wieder zum Himmel zurückzieht!« Poesie und Musik, sagt der Dichter, sind »Geschwister«, nicht aber »Herr und Knecht«, nicht einmal »Vormund und Mündel«. Für diese aphoristische Vereinigung echter Denker- und echter Musikweisheit hat die Hanslick'sche Schrift die philosophisch und musikalisch wissenschaftliche Begründung beigebracht. Die von ihm bescheiden, bloß als »Beitrag« zur Revision der Ästhetik der Tonkunst bezeichnete Monographie hat im ganzen Umfang der Musikwissenschaft zu einer solchen in Freund- oder Gegnerschaft geführt. In der Vorrede zur siebenten Auflage bezeichnet der Verfasser als Kern und Frucht seiner Arbeit die Durchführung zweier Hauptsätze, eines negativen und eines positiven. Im ersteren wendet er sich gegen die allgemein verbreitete Ansicht, die Musik habe Gefühle darzustellen. Den nachhallenden Wiederklang seiner scharfsinnigen Polemik findet er selbst in Geibel's Distichon:

»Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.«

Als positiver correspondirt demselben der Hauptsatz: die Schönheit eines Tonwerkes ist specifisch musikalisch, d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend. Der wahre Inhalt der Musik ist ein solcher weder im Sinn der bildenden Künste noch der Poesie. In dieser negativen Fassung desselben trifft er mit Hegel zusammen, mit dem er sich auch in der positiven Behauptung: »der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen« durch die Hervorhebung ihres formellen Charakters dem Worte nach berührt; der Sache nach hat der Gebrauch des Wortes »Form« bei dem Verfasser einen von jenem Hegel's weit abweichenden Sinn. Bei diesem drückt dasselbe die gegenstandlose Subjectivität, bei Hanslick dagegen die Thatsache aus, daß der einzige Inhalt der Tonkunst Tonverbindungen sind. Zur Veranschaulichung derselben hat Hanslick sich des Vergleichs mit der »Arabeske« bedient, worin er, ohne es zu ahnen, mit dem von Kant gebrauchten Vergleich der Musik mit der Zeichnung »à la grecque« zusammentraf. Nach dreißig Jahren sind die Überzeugungen des Verfassers, wie er in der Vorrede versichert, noch dieselben geblieben. Sein Verdienst ist es, daß sie seitdem auch die vieler Anderen geworden sind. Wenn man Eines beklagen darf, so ist es, daß dem Verfasser bisher nicht vergönnt war, seine Principien in systematischer Weise als Ausbau einer organischen Wissenschaft der Ästhetik der Tonkunst zu gestalten, dessen diese wie wenige andere Wissenschaften (auch nach dem Erscheinen der auf Hegel'scher Grundlage ruhenden Ästhetik der Tonkunst von G. Engel) noch bedürftig und für welche des Verfassers formalistischer Standpunkt, wie für die Ästhetik überhaupt, der fruchtbarste ist.

Wien. **Robert Zimmermann.**

Der letzthin erschienene 28. Band der Palestrina-Ausgabe enthält außer den im Prospecte angekündigten zwei Büchern vierstimmiger Madrigale auch ein drittes Buch drei- bis sechsstimmiger Madrigale, welche der Heraus-

geber F. X. Haberl aus Sammelwerken des 16. und 17. Jahrhunderts zusammengestellt hat. Das erste Buch der Madrigale erschien 1555 und wurde, soweit bis jetzt bekannt, sieben Mal neu aufgelegt, 1568, 1570, 1583, 1587, 1594, 1596, 1605. Die jüngste Edition ist nach der Ausgabe von 1594 hergestellt. Das zweite Buch erschien 1586, scheint aber inneren und äußeren Gründen gemäß bereits viel früher (Haberl vermuthet vor 1584) componirt worden zu sein; neu aufgelegt wurde es 1593 und 1605. In das dritte Buch sind Madrigale aus 41 Sammelwerken aus der Zeit von 1559 bis 1619 aufgenommen; es beginnt mit zwei dreistimmigen Strophengesängen, denen zwei vierstimmige Nummern mit ihren Abtheilungen folgen. Den Hauptinhalt des Buches bilden 24 fünfstimmige Madrigale, eine Nummer (Nr. 5) von Rudolf Pierluigi, dem Sohne Palestrina's, und das einzige bisher bekannte sechsstimmige Madrigal Palestrina's. Der Name Palestrina's, recte Giovanni Pierluigi's da Palestrina, ist in den Sammlungen bekanntlich häufig verstümmelt, so findet man auch unter den in das dritte Buch aufgenommenen Madrigalen die Autorbezeichnung nach den Sammelwerken beibehalten, z. B. Gio. Palestina, Gio. da Pellestrina, Gianetto da Pallestrina (Pelestrino, Palestrino), Gianetto (Zanetto) da Palestina. Es kommen noch andere Verunstaltungen des Namens vor, wie Gio. Prenestini, Gio. Pier. Lavigi, Gianetta Palaestina, Ponestrina, P. A. penestrina, Joann Palestinae, Pierluicci da Pelestrino, Pierloici da Pelestrina, Pelestrino, Gio. da Pelestrino, Pelestrina u. s. w. Die in der Bibliographie Rob. Eitners (S. 766—768) einem von Palestrina verschiedenen Componisten Gianetto Palestrino zugeschriebenen Compositionen sind theilweise zu Folge der Resultate der Baini'schen Forschungen, theils durch die Aufnahme einiger Stücke (wie der vierstimmigen Madrigale i vaghi fiori, morì quasi il mio core, o che splendor, veramente in amore) in das zweite Buch der vierstimmigen Madrigale Palestrina's, anderer Stücke in andere Sammelwerke unter der Bezeichnung des wahren Autors (Palestrina), theils nach der Ansicht Haberl's durch ihren Stil einzig und allein Palestrina zuzuerkennen. Haberl hält auch die Compositionen — es sind dies 5 Canzone und Madrigale (im Ganzen 24 Nummern), die für den 30. Band (Ergänzungsband) der Palestrina-Ausgabe bestimmt sind — welche nur den Namen »Gianetto« tragen, für Arbeiten Palestrina's, denn a) so unterzeichnet sich Pierluigi selbst in den Jahren 1550—1560, b) so nennt ihn ein gewisser »Alessandro Nison, Organista della Minerva e di Santa Maria del Anima«, welcher im Jahre 1617 eine Sammlung von Motetten und Madrigalen ohne Text, bloß mit Angabe der Anfangsworte, zu seinem Gebrauche zusammenstellte, in welcher die meisten Nummern Pierluigi's bloß mit Gianetto bezeichnet sind.

(Vorwort zum 28. Band der Palestrina-Ausgabe.)

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,
Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Bibliographie.

Catalog für Zithermusik. 8. Leipzig, E. Eulenburg. n. 1 ℳ.

Chouquet, G., Catalogue du musée du Conservatoire national de musique. 8. Paris, F. Didot et Co. 5 fr.

Musiker-Adressbuch, unvollständiges, der »Signale für die musikalische Welt«. gr. 8. Leipzig, B. Senff. Baar 30 ₰.

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher, für 1885. Herausgegeben von O. Eichberg. 16. Berlin, Raabe und Plothow. Geb. n. 2 ℳ.

Welt, Fromme's musikalische, Notizkalender für das Jahr 1885. Red. von Th. Helm. 16. Wien, C. Fromme, Hofbuchdruckerei. Geb. 2,80 ℳ.

II. Zeitschriften.

Monatsbericht, musikalisch-literarischer, für das Jahr 1885. 57. Jahrg. Nr. 1. 8. Leipzig, F. Hofmeister. pro cplt. n. 12 ℳ, Schreibpapier n. 14 ℳ.

Monatshefte für Musik-Geschichte. Red.: R. Eitner. 17. Jahrg. 1885. Nr. 1. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel in Comm. pro cplt. n. 12 ℳ.

Sänger-Gruss, Organ des christlichen Sänger-Bundes. Red.: E. Gebhardt. Jahrg. 1884/85. Nr. 1. 4. Bonn, J. Schergens. pro cplt. n. 1 ℳ.

Sängerhalle, die, Allgemeine deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland. Red. von H. Pfeil. 25. Jahrg. 1885. (36 Nrn.) Nr. 1. 4. Leipzig, C. F. W. Siegel. pro cplt. n. 5 ℳ.

Signale für die musikalische Welt. 43. Jahrg. 1885. Nr. 1. 8. Leipzig, B. Senff. pro cplt. n. 6 ℳ.

Urania, Musik-Zeitschrift für Orgelbau und Orgelspiel. Herausgeg. von A. W. Gottschalg. 42. Bd. 1885. (12 Nrn.) Nr. 1. 8. Erfurt, G. W. Körner'sche Buchh. pro cplt. n. 2,50 ℳ.

Siona, Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik zur Hebung des gottesdienstlichen Lebens. Herausgeg. von M. Herold und L. Krüger. Jahrg. 1885. (12 Nrn.) Nr. 1. Gütersloh, C. Bertelsmann. pro cplt. n. 5 ℳ.

Wochenblatt, musikalisches. Organ für Musiker. 16. Jahrg. 1885. (52 Nrn.) Nr. 1. 4. Leipzig, E. W. Fritzsch. pro cplt. n. 8 ℳ.

Zeitschrift, musikalische, zur Pflege, Hebung und Verbreitung des Zitherspiels. 2. Jahrgang. 1885. (12 Nrn.) Nr. 1. 4. Luxemburg, G. Stomps. pro cplt. n. 2,60 ℳ.

Zither-Journal, erstes Wiener, Zeitschrift für Freunde des Zitherspieles. Herausg.: F. Wagner. Red.: S. Steiner. 4. Jahrg. 1885. (12 Nrn.) Nr. 1. 4. Wien, O. Frank. pro cpl. n. 8 ℳ.

III. Sammelschriften.

Ehlert, L., Aus der Tonwelt. Essays. Neue Folge. 8. Berlin, B. Behr's Verlag. n. 5 ℳ, Einband baar 80 ₰.

Hanslick, E., Suite. Aufsätze über Musik und Musiker. 8. Teschen, K. Prochaska's k. k. Hof-Buchhandlung, Verlags-Conto. n. 4 ℳ 50 ₰. Einband baar 50 ₰.

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 1. und 3. Band. 8. Leipzig, H. Schmidt und C. Günther. à n. 3 ℳ 50 ₰, geb. à n. 4 ℳ 50 ₰. Inhalt: 1. Romantiker. 6. Aufl. — 3. Jüngstvergangenheit und Gegenwart. 5. Aufl.

Wellmer, A., Musikalische Skizzen und Studien. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. n. 2 ℳ 20 ₰.

IV. Lehrbücher.

Jadassohn, S., Manual of harmony. Translated from the German by P. Torek and H. B. Pasmore. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 ℳ.

Richter, E. F., Manual of harmony. Translated by J. P. Margan. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 ℳ.

Riemann, H., musikalische Dynamik und Agogik, Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik. Mit vielen Notenbeispielen. fol. Hamburg, D. Rahter. brosch. 7 ℳ 50 ₰.

Rischbieter, Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler. 5. Aufl. 8. Berlin, Ries und Erler. 1 ℳ 50 ₰.

—— Erläuterungen und Aufgaben zum Studium der Contrapunkte. gr. 8. Berlin, Ries und Erler. 1 ℳ 80 ₰.

Ristori, Cesare, Manuel de Déclamation appliquée au chant. Paris, veuve Pairault et fils.

Viotta, H., Lexicon der toonkunst. 3. Deel. 8. Amsterdam, Kampen und Sohn. 1 fl. 50 c.

Volckmar, W., Handbuch der Musik. 4. Langensalza, H. Beyer und Söhne. n. 7 ℳ, geb. n. 9 ℳ.

V. Zur Geschichte der Musik.

Ademollo, I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645—1662). 16. Milano, stab. Ricordi. l. 3.

v. Andrejanoff, V., Frédéric Chopin. Dichtung. 8. Riga, Mellin und Neldner. Baar 1 ℳ.

Brenet, M., Grétry, sa vie et ses oeuvres. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ 40 ₰.

Cart, W., Étude sur J. S. Bach, 1685—1750. Paris, 18. IV, 267 pp. 3 ℳ 50 ₰.

Clément, Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. VI, 823 p. avec 359 fig., 68 portraits, des exemples de notations, des mélodies et des facsimilés tirés des manuscrits. Gr. en 8. Paris, Hachette et Co. fr. 15.

Colini, Francesco, Pergolese e Spontini, saggio biografico critico. Ancona, Gustavo Morelli.

Deiters, H., Johannes Brahms. Traduit par H. Fr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ.

Dörffel, A., Festschrift zur 100jährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig. (1. Abth.) Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 7 ℳ 50 ₰.

Gumprecht, O., Noch einmal Beethoven's Symphonien I. Westermann's illustrirte Monatshefte. 1885, 1.

Heinrich, E., Johann Sebastian Bach. Ein kurzes Lebensbild. 8. Berlin, W. Baensch, Verlagshandlung. n. 1 ℳ.
Heintz, A., die Meistersinger von Nürnberg von R. Wagner. Versuch einer musikalischen Erklärung. gr. 8. Charlottenburg, Verlag der Allgemeinen deutschen Musikzeitung. n. 1 ℳ 50 ₰.
Huart, Étude biographique sur trois musiciennes arabes. (47 p.) 8. Paris, imprimerie nationale.
Jubelfeier, die 50jährige des Gesangvereins Kulmbach am 2., 3. und 4. August 1884. Eine Erinnerungsschrift. gr. 8. Kulmbach, Th. Wanderer's Buchhandlung. n. 1 ℳ.
Kalischer, Alfr. Chr., Beethoven und Amalie Sebald-Krause. (Gegenwart Nr. 47.)
Kauffmann, E., Entwicklungsgeschichte der Tonkunst von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart in ihren Hauptmomenten dargestellt. 8. Tübingen, H. Laupp'sche Buchhandlung. n. 1 ℳ.
Kothe, B., Abriss der Musikgeschichte. 4. Aufl. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 1 ℳ 50 ₰, geb. baar n. 2 ℳ.
Lavoix fils, H., Histoire de la musique. 8. Paris, A. Quantin. Cart. 4 fr. 50 c.
Masutto, Giovanni, I Maestri di musica italiani del secolo XIX. 8. Venezia, Cechini, Commissionsverlag Ricordi, Milano.
Naumann, E., illustrirte Musikgeschichte. Lief. 1—29. gr. 8. Stuttgart, W. Spemann. à n. 50 ₰.
Nohl, L., die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik und ihre Bedeutung für die Musiker. gr. 8. Braunschweig, F. Vieweg und Sohn. n. 3 ℳ.
Ranke, E., Chorgesänge zum Preis der H. Elisabeth aus mittelalterlichen Antiphonarien herausgegeben. 2. (Schluss-)Abth. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 5 ℳ 60 ₰. Die 1. Abth. erschien 1883 in gleichem Verlage zum Preis von 2 ℳ 40 ₰.
Scherillo, M., Storia letteraria dell' opera buffa napolitana dalle origini al principio del secolo XIX. Milano. 8. 10 ℳ.
Tottmann, A., Kurzgefasster Abriss der Musikgeschichte von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. 2. Bändchen. 64. Leipzig, O. Lenz. 75 ₰, geb. n. 1 ℳ 25 ₰. [Bd. 1 erschien 1883 ebenda, n. 2 ℳ.]
Townsend, P. D., Joseph Haydn. London. 8. 130 pp. 3 ℳ 60 ₰.
Widmann, B., Die kunsthistorische Entwickelung des Männerchors, in drei Vorlesungen dargestellt. Leipzig, Merseburger. 8. 100 pp. 1 ℳ 80 ₰.
v. Wolzogen, H., Guide to the legend poem and music of R. Wagner's Tristan and Isolde. Translated by B. L. Mosely. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ.

VI. Ausgaben von Tonwerken.

v. Beethoven, L., Andante für das Pianoforte. Für Pianoforte und Viola alta bearbeitet von K. Grosser. fol. Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 3 ℳ.
École de Piano du Conservatoire Royal de Bruxelles. Publiée par Auguste Dupont. Dixième livraison. Haydn, J., Pièces diverses: 12 petites pièces. Arietta con Variazioni. Fantaisie. Andante con Variazioni en fa min. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 ℳ 80 ₰.
—— Livr. XXIX. Hummel, J. N., Rondoletto russe. La Contemplazione. La Bella Capricciosa. Variation en la maj. Fol. Ebenda. 5 ℳ 80 ₰.
Händel, G. F., Ausgabe der Händel-Gesellschaft, Autograph-Facsimile des Oratoriums Jephta; Bergedorf bei Hamburg.
—— Der Messias. Oratorium. Unter Zugrundelegung der Mozart'schen Partitur mit den nöthigen Ergänzungen herausgegeben von Robert Franz. Partitur. fol. Leipzig, Fr. Kistner. 30 ℳ. — Clavierauszug. fol. Ebenda. 3 ℳ.
Haydn, J., Compositionen für Pianoforte. Instructive Ausgabe von E. Kullak.

4. Bd. 1. Sonaten, Variationen, Fantasie. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. 1 *M* 50 *Pf*.

Moscheles, J., Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Weber in ihren Werken für das Pianoforte. 8. Aufl. Lief. 1—21. Fol. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. à 70 *Pf*.

Palestrina's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Bd. XXVIII. Mehrstimmige Madrigale. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 *M*.

Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrh. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Jahrg. XIII, Bd. 14, 1. Hälfte. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Dritter Theil. Jean Baptiste de Lully's Armide und Alessandro Scarlatti's La Rosaura. Partitur und Clavierauszug. Folio. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 *M*.

Schubert, Franz, Werke. I. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Serie I. Symphonien. Bd. I. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 18 *M* 90 *Pf*.

VII. Zur Musik der Gegenwart.

Koegel, F., Die Oper der Gegenwart. (In: Die Gegenwart. 1884. Nr. 46.)

Krause, Th., Aus dem Berliner Musikleben. (Deutsche Rundschau. 11. Jahrg. 5. Heft.)

Tannert, R., Wider die Zünftelei in der Musik. Eine Streitschrift. 8. Oldenburg, G. Stalling's Verlag. n. 80 *Pf*.

VIII. Zur Ästhetik der Tonkunst.

Bielfeld, A., Der künstlerische Vortrag in der Musik. Monographische Studie. 8. Trier, P. Ed. Hoenes. 75 *Pf*.

Ehrlich, H., Das Christusideal in der Tonkunst. (In: Die Gegenwart. 1885 Nr. 10.)

—— Zur Ästhetik der Tonkunst. (In: Die Gegenwart. 1885. Nr. 6.)

Guaza, C., y A. **Guerra**, Músicos, poetas y actores. 4. Madrid, Murillo. 20 r.

Hanslick, E., Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 7. Aufl. 8. Leipzig, J. A. Barth. n. 3 *M*, geb. baar n. 4 *M* 50 *Pf*.

Jadassohn, S., Die Formen in den Werken der Tonkunst. gr. 8. Leipzig, F. Kistner. n. 3 *M*.

Kulke, E., Über die Umbildung der Melodie. Ein Beitrag zur Entwickelungslehre. gr. 8. Prag, Calve. 60 *Pf*.

Lessing, Jul., Bemalte Claviere. In: Westermann's illustrirte Monatshefte 1885, 1.

Reissmann, A., Die Oper, in ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung dargestellt. 8. Stuttgart, Bonz und Co., Verlagshandlung. n. 5 *M*, gebunden n. 6 *M*.

Truhn, F. H., Über Gesangskunst und Lehre des Kunstgesanges. 2. Aufl. gr. 8. Minden, J. C. C. Bruns' Verlag. n. 80 *Pf*.

IX. Kirchen- und Schulmusik.

Gesänge, die geistlichen, des Normal-Lehrplans für die katholischen Schulen in Elsass-Lothringen. 2. Aufl. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. Baar 30 *Pf*.

Hennig, C. R., Die Methodik des Schulgesangunterrichts. gr. 8. Leipzig, M. Hesse's Verlag. n. 2 *M* 25 *Pf*, geb. n. 2 *M* 75 *Pf*.

Gregorius-Blatt. Organ für katholische Kirchenmusik in der Rheinprovinz und Westfalen. Red. H. Böckeler. 10. Jahrg. 1885 (12 Nrn.). Nr. 1. 4. Aachen, A. Jacobi. und Co. pro cplt. n. 2 *M*.

Gregoriusbote für katholische Kirchensänger. Red. H. Böckeler. 2. Jahrg. 1885. (12 Nrn.) Nr. 1. 4. Aachen, A. Jacobi und Co. pro cplt. n. 1 ℳ 20 ₰.

Kienle, A., Choralschule. Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges. 8. Freiburg i. Br., Herder'sche Verlagshandlung. 2 ℳ.

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 1—6. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à n. 2 ℳ.

Kirchengesang-Vereinstag, der 3. deutsch-evangelische, zu Halle a. S. am 16. und 17. September 1884. 8. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Buchh., Verlags-Conto. à n. 70 ₰.

Klavier-Lehrer, der, Musik-pädagogische Zeitschrift. Herausgegeben von E. Breslaur. 8. Jahrg. 1885. (24 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Berlin, W. Peiser, Verlag. Vierteljährlich n. 1 ℳ 50 ₰.

Pflügge, Th., Das Choralbuch für das neue schleswig-holsteinische Gesangbuch. Ein Beitrag zur Lösung der Choralbuchfrage. gr. 8. Segeberg i. Holst., J. F. Maier. n. 40 ₰.

Weimar, G., Über Kirchengesang und Kirchengesangvereine. Synodalvortrag. gr. 8. Darmstadt, F. Wirtz'sche Buchh. n. 60 ₰.

Wüllner, F., Chorübungen der Münchener Musikschule. 1. Stufe. 8. Aufl. gr. 8. München, Th. Ackermann, Verlags-Conto. n. 1 ℳ 80 ₰.

Zenker, F. X., Die Musik in der Kirche muss heilig sein. Predigt. 2. Aufl. 8. Regensburg, A. Coppenrath, Verlags-Conto. n. 30 ₰.

X. Antiquarische Kataloge.

Cohn, Albert, Berlin, Nr. CLII. 3. Abtheilung. Nic. — Zwerge.

—— Berlin, Nr. CLXIII. Autographen und historische Documente.
(Beethoven, Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Franz Schubert, Richard Wagner, C. M. v. Weber etc.)

Damköhler, R., Berlin, Nr. 5. Musikwissenschaft und Musikalien. 500 Nrn.

Jacobsohn, W., & Co., Breslau, Nr. 62, Musik Seite 22—25.

Kubasta & Voigt, Wien, Nr. 37. Musik und Theaterwissenschaft.

Liepmannssohn, Leo, Berlin, Nr. 36. Werke zur Theorie und Geschichte der Musik. 1885. 8. 955 Nrn. Fortsetzung: Katalog Nr. 37, 956—1610.

Stargardt, J. A., Berlin, Nr. 149. Deutsche Literatur mit Anhang von Todtentänzen, Ablaßbriefen etc. (Enthält auch manches Musikalische, wie Nr. 422, 474—476 u. a., Liederbücher etc.)

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musik-Zeitung. Redigirt von Otto Lessmann. Charlottenburg-Berlin. Nr. 3. Franz Liszt's Symphonie zu Göthe's »Faust«. Von Otto Lessmann. — Nr. 4. W. A. Mozart's Jugendopern in der neuen Breitkopf und Härtel'schen Partitur-Ausgabe seiner sämmtlichen Werke. Von Carl Kipke, mit Fortsetzungen in Nr. 5 und 6. — Nr. 7. Erinnerungen an Richard Wagner. Zum 13. Februar. Von Albert Heintz mit Fortsetzungen in Nr. 10 und 11. — Nr. 8. Georg Friedrich Händel. Zum 23. Februar 1885. Von Dr. Hans Sommer. — Palestrina's Madrigale. Von Wilhelm Tappert. — Nr. 9. Hector Berlioz' Sinfonie fantastique. Von Felix Weingartner.

Angers-Revue. Journal artistique et littéraire. Nr. 126. Un nid d'Autographes par M. Oscar Comettant (Suites). — Nr. 133. La Tonalité par L. Paguerre.

L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature. Bruxelles. Nr. 6. Haendel et Bach. — Nr. 8. Les maîtres-chanteurs (Suites).

L'Art Musical. Paris. Nr. 3. Origines et variations de notre tonalité. L. Paguerre.

L'Écho Musical. Bruxelles. Nr. 3. La dernière partition de Meyerbeer (Suites). — Nr. 4. Fantaisies mélographiques (Ch. B.). — Nr. 5. Les chanteurs d'autrefois et les chanteurs d'à present.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Redigirt von Dr. Franz Witt. Regensburg. Nr. 1. Aktenstücke zur Geschichte einer Kirchenmusikreform in Italien (von A. Z. Penninsulaner). — Der Gesangunterricht in der Volksschule. Schluß. — Nr. 2. Ein Wort zur Gesangbuch-Frage. Von Fr. Witt.

Gazzetta Musicale di Milano. Redattore Salvatore Farina. Nr. 6. Il Padre G. B. Martini e le feste pel suo centenario. Samiel. — Van Elewyck. — Nr. 7. Souvenir de Bellini. U. Capetti. — Beniamino Cesi.. — Nr. 9. A proposito di un' autobiografia di Riccardo Wagner (Suites). — Paul Solanges.

Le Guide Musical. Bruxelles. Nr. 4. Une bibliothèque musicale au siècle dernier. Michel Brenet (Suites). — Nr. 8. La première Sonate de Mozart. Weckerlin. — Nr. 10. Les Maîtres chanteurs de Nuremberg. Maurice Kufferath.

Guido Aretinus. Revue du chant liturgique au point de vue artistique-historique-archéologique. Bulletin de la Société internationale de Guî d'Arezzo. Milan. Direttore responsibile Sac. Guerrino Amelli. 1. Jahrgang. 1. Heft (12. März 1885): Agli amici e cultori degli studii artistici, storici, archeologici intorno all' antichissimo canto liturgico. — Actes de la Société Internationale de Guî d'Arezzo. — Documenta ecclesiastica cantum firmum spectantia. — Il canto ambrosiano secondo la tradizione della chiesa Milanese (Sac. Guerrino Amelli). — L'accompagnamento del Canto Liturgico (Soluzione dei quesiti proposti al Congresso d'Arezzo per Monsignor Jacopo Tomadini). — Du rhythme dans le plainchant (M. l'Abbé François Perriot).

Le Ménestrel. Paris, Directeur Henri Heugel. Nr. 5. E. M. de Leyden, Histoire du Sifflet. Fortgesetzt in Nr. 6, 8. — A. Marmontel, Histoire du piano (Suite). Fortgesetzt in Nr. 6. — Nr. 7. H. Moreno, Tabarin, opera de MM. Paul Ferrier et Émile Pessard. — Camille Benoit, la musique et les musiciens définis et jugés par Richard Wagner, fortgesetzt in Nr. 8. — Nr. 8. Alfred Ernst, les trois ouvertures de Léonore. — Nr. 9. Oscar Comettant, Un nid d'autographes, fortgesetzt in Nr. 10, 11. — La Marseillaise est-elle bien de Rouget de Lisle? — Camille Benoit, A travers les maîtres chanteurs de Richard Wagner, fortgesetzt in Nr. 10, 11, 12, 13. — Nr. 12. Alfred Ernst, une lettre inédite d'Hector Berlioz. — Nr. 13. A. Pougin, Quelques souvenirs intimes sur Rossini, fortgesetzt in Nr. 14.

Monatshefte für Musik-Geschichte. Redigirt von Robert Eitner. Leipzig. Nr. 1. Biographisches zu Antonio Squarcialupi, dem Florentiner Organist im XV. Jahrhundert. Von Otto Kade. Fortgesetzt in Nr. 2. — Katalog Joachimsthal (mit Fortsetzungen). — Nr. 3. Zur Geschichte des mehrstimmigen Volksgesanges. Von Wilhelm Bäumker.

The Musical Times and singing-class Circular. London. Novello, Ewer & Co. Nr. 1. The coming year. — Handel Myths by William H. Cummings (I). — The growth of musical festivals. — Corder, the Music of the people. — Nr. 2. Anton Rubinstein by Fr. Niecks. — Handel Myths by William H. Cummings (II). — Progress or Retrogression. — A Plea for Musical amateurs by Charles L. Graves. — Nr. 3. Observations on Music in America by Joseph Bennett. — Spitta's Bach. — The Birthdays of Handel and Bach by William H. Cummings. — Precocious Talent.

Musica sacra. Redigirt von Dr. Franz Witt. Regensburg. Nr. 1. Die Vesper in kirchenmusikalischer Beziehung. Mit Fortsetzungen in Nr. 2 und 3. Sexagesima. Von A. W. — Nr. 2. Der Sonntag Quinquagesima. Von A. W. — Die neue Orgel zu St. Gertrudis in Essen und St. Martin in Köln. Von L. M. R. — Nr. 3. Der Palmsonntag. Von A. W.

Musikalisches Wochenblatt. Redigirt von E. W. Fritzsch. Leipzig. Nr. 1. Richard Wagner's Stellung zur deutschen Kunst. Von Ludwig Gowe. Mit

Fortsetzungen in Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8. — Nr. 9. Zur Geschichte der musikalischen Notation. Von Wilhelm Tappert, fortgesetzt in Nr. 10. — Normale Stimmung. Von W. Fleischer. — Nr. 11. Eine neue Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Von Wilhelm Tappert, fortgesetzt in Nr. 12.

Neue Berliner Musikzeitung. Ed. Bote & G. Bock. Berlin. Nr. 1. Zu Mozart's Cosi fan tutte. Von L. Köhler. — Nr. 3. Novitäten der italienischen Oper im Jahre 1884. Nach G. Paloschi. Fortgesetzt in Nr. 4. — Nr. 4. Die Premiere von Mozart's »Don Juan«. Mit Fortsetzungen in Nr. 5, 6 und 7. — Nr. 6. Zu Rousseau's »Fragmens d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck«. Von Albert Jansen. — Nr. 8. Händel-Mythen. Erinnerungsblätter zur 200. Geburtsfeier des Meisters. Nach William H. Cummings. Mit Fortsetzungen in Nr. 9, 10 und 11.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich. Gebrüder Hug. Nr. 1. Der Schutz des musikalischen Kunstwerkes in der Schweiz. Von Professor Schneider. Mit Fortsetzungen in Nr. 2 und Nr. 3. — Nr. 2. »A«. Einführung einer Normalstimmung von J. Kuhn Kelly. Fortgesetzt in Nr. 4. — Nr. 4. Zum Händel-Bach-Jubiläum von S. Bagge.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.

Abhandlungen, Mittheilungen, Separatabdrücke und Büchersendungen wolle man an einen der nachbenannten Herren: Dr. Guido Adler, Privatdocent an der Universität Wien IV, Belvederegasse 2; Dr. Friedrich Chrysander in Bergedorf bei Hamburg; Dr. Philipp Spitta, Professor an der Universität Berlin W: Burggrafenstraße 10, oder an die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig einsenden. Der redaktionellen Vereinfachung halber ist es gerathen, die Einsendungen an den Erstgenannten (Dr. Adler) zu richten.

Musikpsychologie in England.

Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem thierischen Entwickelungsproceß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie.

Von

C. Stumpf.

Bekanntlich nannte der französische Chemiker Wurtz die Chemie eine französische Wissenschaft. Ebenso geistreich würde man die Psychologie eine englische Wissenschaft nennen. Die Wahrheit ist, daß dort Lavoisier, hier Locke den Anstoß zur modernen Entwickelung der bezüglichen Disciplin gegeben und den Charakter derselben bestimmt hat. Das Ziel der Psychologie seit Locke ist genaue Beobachtung und Analyse der Seelenerscheinungen, Zurückführung derselben auf möglichst wenige allgemeine Classen und Erklärung ihrer gesetzlichen Aufeinanderfolge aus möglichst wenigen allgemeinen Sätzen. Aber in Deutschland nähern wir uns diesem Ziele mehr ruckweise, indem die metaphysischen Umwälzungen seit Leibnitz auch die Psychologie in Mitleidenschaft zogen und ihre Richtung zeitweise völlig veränderten. In England handelt es sich nur um zwei Strömungen, die füglich als conservative und Fortschrittspartei oder als Nativismus und Empirismus bezeichnet werden können. Der letztere neigt mehr dazu, Dinge, die man nicht weiter erklären oder zerlegen kann, noch als erklärlich oder zerlegbar anzusehen und durch bloße Scheinanalysen und Verwischung von Unterschieden die Zahl der letzten Thatsachen und Gesetze über Gebühr zu verringern; der erstere neigt mehr zu dem umgekehrten Fehler, sich vor der Zeit mit dem Gegebenen zu begnügen. Aber beide Strömungen bewegen sich nach dem angegebenen Ziele. Der Empirist legt nur s. z. s. mehr Nachdruck auf das Wörtchen »wenig«, der Nativist mehr auf »möglichst«.

Es ist nicht gesagt, daß die Engländer bei ihrer stetigeren Entwickelung im Ganzen weiter kommen; denn der Deutsche pflegt nach idealistisch-metaphysischen Feiertagen um so leidenschaftlicher und zugleich geduldiger an die Arbeit zu treten, wie wir dies z. B. an Lotze und Fechner erlebten, die beide aus dem Idealismus hervorgegangen sind. In allen Fällen aber hat es für uns großen Werth, jenen einförmigeren Schritt der britischen Psychologie im Auge zu behalten und uns ihren Einwirkungen nicht zu verschließen. Eine Continentalsperre, wie sie von der Zeit Kant's bis vor Kurzem stattgefunden, stimmt nicht zu dem Ruhmestitel des objectiven Verständnisses und der parteilosen Anerkennung fremder Leistungen, den wir sonst deutscher Wissenschaft und Art so gerne beilegen. In der Musikpsychologie aber haben wir besonderen Anlaß, gerade jetzt nach England hinüberzublicken, weil dort in den letzten Decennien mehrere Arbeiten von principieller Wichtigkeit erschienen sind, während Frankreich und Italien, die im vorigen Jahrhundert durch Rameau, Rousseau, Tartini in der Musiktheorie die Führung übernommen hatten, in neuerer Zeit uns nur Beiträge von minder tiefgreifender Bedeutung geschenkt haben. In dieser Erwägung möchte ich den Leser bitten, mir über's Meer zu folgen, und hoffe, daß wir nicht bloß literarisch gelehrter, sondern auch sachlich belehrter zurückkommen werden.

Zwar hat H. Ehrlich in der schönen Schrift »Die Musikästhetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart« (1881) anhangsweise die Haupterscheinungen dieses Gebietes in England (wie auch in Frankreich und Italien) besprochen. Es war ihm aber die kurz vorher erschienene neueste und wichtigste Leistung, E. Gurney's Power of Sound (1880), noch nicht bekannt geworden; und hinsichtlich der von ihm besprochenen englischen Schriften scheint es mir ungeachtet einiger treffenden Bemerkungen keineswegs überflüssig, sie vom strengen Standpuncte der neueren Psychologie, auf welchem sie selbst stehen, einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen.

Schon im vorigen Jahrhundert widmeten mehrere von Locke's Nachfolgern der Musik besondere Aufmerksamkeit, wozu gewiß die durch Händel und seine Gegner verursachte Bewegung ebenso beitrug, wie seinerzeit in Frankreich der Kampf um die Opera buffa und die Gluck'schen Reformen, und jetzt in Deutschland die Thaten Wagner's die theoretischen Forschungen belebt haben. Brown schrieb 1763 und D. Webb 1769 über Poesie und Musik, Avison über den musikalischen Ausdruck (übersetzt 1775), Jacob Harris über Kunst, Musik und Glückseligkeit (übersetzt 1780). Auch Beattie in seinen

Essays (1777, deutsch 1779) gedachte besonders der Musik; am meisten aber Alison in seinem Werke über den Geschmack (1790, deutsch 1792), worin die Gesetze der Ideenassociation mit großem Fleiße auf die musikalischen Wirkungen angewandt sind. Alle diese, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts angehörigen Werke wurden schnell in Deutschland bekannt; und an Schriften wie Kausch' »Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele« sind die Folgen ersichtlich. Wenn auch die Schreibweise unserem Geschmacke altväterisch breit und populär erscheint, so kann doch der Exacteste unter den heutigen Exacten von einigen dieser Schriften noch manche Anregung empfangen[1].

Einen neuen Aufschwung nahmen diese Studien im Kreise der neueren naturwissenschaftlich-philosophischen Forschung. Herbert Spencer und Charles Darwin versuchten durch Hypothesen über den Ursprung der Musik, gegründet auf Physiologie und Psychologie, auch deren gegenwärtige Wirkung zu erklären. Aber in verschiedener Weise. Der Eine leitete die Musik und ihren Eindruck aus der Sprache ab, der Andere aus den thierischen Lautäußerungen in Verbindung mit dem allgemeinen Entwickelungsproceß der Organismen. Beide Forscher gaben nur Umrisse, welche dann von musikalisch gebildeten Philosophen ausgefüllt wurden; und zwar hat James Sully in drei gehaltvollen Essays die Anschauungen Spencer's, Edmund Gurney in dem schon citirten Werke diejenigen Darwin's zu Grunde gelegt, beide aber aus Eigenem Vieles hinzugefügt. Der Zeit nach folgen sich die Arbeiten dieser Forscher, die wir jetzt in Be-

---

[1] H. Ehrlich, der sich über neuere Literatur so gut orientirt zeigt, scheint von dem allem keine Kenntniß zu haben. »Zuvörderst — sagt er — muß hier bemerkt werden, daß die Aesthetik in England, selbst in der neuesten Zeit, nicht systematisch als eine Wissenschaft für sich in einem eigenen Werke behandelt worden ist, und daß die Musik von Seiten der Philosophen sich daselbst besonderer Aufmerksamkeit nicht zu erfreuen hatte. Erst die neueren physiologischen Forschungen Darwin's haben das wissenschaftliche Interesse für die Tonkunst erweckt und einige Abhandlungen hervorgerufen.« Was allgemeine systematische Werke über Aesthetik betrifft, so konnte Ehrlich doch aus Kant's Kritik der Urtheilskraft, die er bespricht, über Burke's Werk, und außerdem aus manchen secundären Quellen, auch wenn er nicht auf die Originalschriften zurückging, über Hutcheson, Home, Jeffrey, Reynolds, Hogarth, James Harris, Th. Robertson, Donaldson, Hutchinson u. A. sich unterrichten, welche sämmtlich in älterer Zeit systematische Untersuchungen über das Schöne veröffentlicht haben. Es ist auch nicht richtig, daß die neueren von ihm erwähnten Arbeiten über Musik alle durch Darwin hervorgerufen wären: denn Spencer's Essay erschien 1857, Darwin's »Ursprung der Arten« erst 1859, und seine »Abstammung des Menschen«, worin der Ursprung der Musik erörtert wird, 1871.

trachtung ziehen wollen, in derselben Reihe, wie sie eben genannt sind. Wir lassen aber des sachlichen Zusammenhanges wegen zuerst Spencer und Sully, dann Darwin und Gurney zum Worte kommen.

1. Spencer.

Spencer wird von Vielen als der vorzüglichste Vertreter der neueren englischen Psychologie angesehen. Jedenfalls darf man ihn zu den kenntniß- und ideenreichsten zählen, wenngleich nach meinem Dafürhalten ihm die Schärfe, Genauigkeit und Unbefangenheit, die wir an J. St. Mill bewundern, und damit ein drittes wesentliches Erfordernis des wissenschaftlichen Denkens weniger eigen ist. Seine Abhandlung über »Ursprung und Function der Musik« (»The Origin and function of music«) erschien 1857 in »Fraser's Magazine« und wurde später in den ersten Band seiner »Essays: scientific, political and speculative« (seit 1858 in mehrere Auflagen) aufgenommen.

Er geht darin von dem Gesetze aus, daß alle Gefühle das Muskelsystem in Thätigkeit versetzen; was mit unnöthiger Breite an Hunden und anderen Thieren wie an Menschen erläutert wird. Werden nun unter anderen Muskeln auch die des Kehlkopfs in Thätigkeit versetzt, so entstehen Töne, bei Thieren wie bei Menschen. Und dies ist der Ursprung der Musik; alle Musik also ursprünglich vocal. Die Beobachtung lehrt ferner, daß alle Modificationen der Stimme mit solchen des Gefühles physiologisch zusammenhangen. Je größer die Erregung, desto stärker die Stimmgebung, desto größer auch die der Stimme ertheilte Resonanz, desto größer die Abweichung von der mittleren Stimmlage nach oben oder unten, desto breiter die Intervalle, in denen die Stimme hin- und hergeht, desto schneller und reicher endlich die Veränderungen der Tonhöhe. Hinsichtlich der Intervalle erinnert Spencer, daß ruhiges Sprechen monoton sei, während erregtes Quinten, Octaven und noch größere Intervalle gebrauche. »Wenn die Hausfrau ihre Dienerin im Nebenzimmer ruft: »Mary!«, so spricht sie die beiden Silben in einer aufsteigenden Terz. Wenn Mary nicht antwortet, wird sie wahrscheinlich ihren Ruf in einer absteigenden Quint wiederholen; was den leichtesten Grad von Unwillen über Mary's Unachtsamkeit andeutet. Antwortet Mary wiederum nicht, so wird sich der steigende Unwille im Gebrauch einer absteigenden Octave bei der folgenden Wiederholung des Rufes Luft machen. Und wenn das Schweigen fortdauert, wird die Frau, wenn sie nicht sehr gemüthsruhig ist, ihren Zorn durch noch weiter von einander entfernte Töne kundgeben, indem die erste Silbe noch höher, die zweite noch tiefer wird.«

Indem wir nun im Laufe des Lebens durch Erfahrung den regelmäßigen Zusammenhang solcher stimmlichen Modificationen mit entsprechenden Gefühlen kennen lernen, erwecken späterhin ähnliche Nuancen der Stimme die Erinnerung an solche Gefühle, ja sie erwecken solche Gefühle in gewissem Grade selbst. Jene Modificationen der Stimme werden so eine Sprache, die nicht bloß Verständniß sondern Mitgefühl in uns erzeugt.

Dies sind die Daten für eine Theorie der Musik. Dieselben Eigenthümlichkeiten nämlich, die wir an der Stimme bei erregtem Sprechen beobachten, sind es, welche in noch weiterer Ausbildung und Steigerung die Sprache in Gesang verwandeln. Den Gesang charakterisirt gegenüber dem Sprechen eine stärkere und resonantere Stimmgebung, Benutzung höherer und tieferer Töne und weiterer Intervalle, sowie größere Veränderlichkeit der Tonhöhe.

Noch andere und besondere Ausdrucksmittel sind aus der Sprache in den Gesang übergegangen: das Zittern der Stimme bei höchster Gefühlsstärke, das Staccato bei munterer, entschlossener Stimmung (nicht bloß in der Stimme sondern auch in scharfen, entschiedenen Körperbewegungen hervortretend), die Tempoverschiedenheit, der Rhythmus. Der Ursprung des letzteren erscheint Spencer zwar nicht recht deutlich; aber soviel, meint er, stehe fest, dass stärkere Gefühle überhaupt eine Tendenz haben, rhythmische Bewegungen zu erzeugen (Hin- und Herdrehen des Körpers bei Schmerzen, des Beines bei ungeduldiger Aufregung). Auch die Sprache des Redners wird bei hohem Pathos rhythmisch; die Poesie entwickelt diese Eigenthümlichkeit nur weiter. Erinnern wir uns nun, daß Tanz, Poesie und Musik verwandt und ursprünglich Bestandtheile einer und derselben Action gewesen sind, so ist bezüglich des musikalischen Rhythmus klar, daß er nur als besonders feines und complicirtes Product auf dem gleichen Wege wie der der Sprache entstanden ist.

So ist also die Vocalmusik, und in weiterer Folge alle Musik, nichts anderes als eine Verstärkung, Systematisirung, kurz Idealisirung der natürlichen Sprache der Leidenschaften. Zur Bestätigung weist Spencer auf den Gesang der Wilden, auf das griechische Recitativ u. dgl. hin. Chinesen und Hindus seien über das Recitativ wol nie hinausgekommen. Auch das reizbare, enthusiastische Temperament großer Tondichter wird als Beleg angeführt. Dieses mußte sogar dazu treiben, Gefühlen Ausdruck zu geben, welche sie in sich selbst nur in geringerem Grade erfuhren (?), Combinationen von Intervallen und Wendungen zu versuchen, welche über die durch die Natur nahegelegten hinausgehen. Und so verstehen wir, wie es

kommt, daß Musik nicht bloß die gewöhnlichen Gefühle kräftiger, sondern daß sie sogar neue und unbegreifliche Gefühle in uns erregt, daß sie, wie J. Paul sagt, von Dingen erzählt, die wir nie gesehen haben und nie sehen werden.

Ein zweiter Theil des Aufsatzes bespricht die Function der Musik. Hat sie über das unmittelbare Vergnügen hinaus eine Bedeutung für das menschliche Leben? Ein gutes Diner ist nicht bloß angenehm, sondern im allgemeinen auch zuträglich. Die Musik scheint auf den ersten Blick eine weitergreifende Wirkung nicht zu besitzen; factisch aber liegen ihre indirecten Wohlthaten in der Entwickelung der Gefühlsseite der Sprache. Alle Sprache dient als Zeichen sowol für Vorstellungen als Gefühle; Wortbildung und Accentuirung entwickeln sich in inniger Gemeinschaft. Nachdem die Musik aus gefühlsausdrückenden Accenten der Sprache hervorgewachsen und dieselben zu einer selbständigen Höhe gleichsam luxurirend ausgebildet, wirkt sie nun auf die Sprache zurück. Belege bieten die Italiener gegenüber den Schotten, welche letzteren, fast nur auf ihre Nationallieder beschränkt, zugleich eine äußerst monotone Sprache reden. Eine im Gefühlsausdruck reiche Sprache ist aber das Mittel, Gefühle in anderen zu wecken, ist Trägerin der sympathischen Affecte, von denen die allgemeine Wohlfahrt in so hohem Maße abhängt. So steht Musik mit dem höchsten Ziele der Humanität in Verbindung. Die vagen Gefühle noch nie erlebter Seligkeit, die sie in uns erzeugt, mögen als eine Prophezeiung gelten, zu deren Erfüllung sie selbst beiträgt. Sie ist daher die höchste aller edlen Künste, und ihr Fortschritt in der Gegenwart nicht genug zu preisen. —

Hier zeigt sich im Kleinen die Eigenthümlichkeit der ganzen Spencer'schen Philosophie, welche das Entwickelungsprincip auf ihre Fahne geschrieben hat und darum die Gegenwart stets im Lichte der Vergangenheit und als Unterpfand einer besseren Zukunft betrachtet. In diesem letzten Theile des Aufsatzes schlägt aber Spencer einen sonderbaren Umweg zu dem erstrebten Ziele ein, und kommt schließlich doch nur durch einen Sprung dahin. Daß die Musik das Gefühlsleben steigert, weiß man. Sie thut es aber nicht etwa nur indirect durch eine äußerst fragwürdige Beeinflussung der Sprache, sondern sie ist ja nach Spencer's eigener Lehre selbst eine Sprache geworden, die direct zum Gefühl redet. War also bloß die Steigerung des Gefühlslebens zu erweisen, so brauchten wir das hypothetische Mittelglied der Sprache in der Reihe der Ursachen und Wirkungen nicht. Freilich wenn es sich um Beförderung des menschlichen Glückes handelt, so müssen nicht bloß Gefühle überhaupt, sondern uneigennützige Gefühle genährt werden. Wie soll aber durch

eine kräftige, modulationsfähige Stimme Uneigennützigkeit, dauerndes Mitgefühl in einem Herzen erzeugt werden, das nicht von vornherein dazu fähig und geneigt ist?

Ein Arzt, welcher Jesuitenpredigten bei sog. Missionen beiwohnte, erzählte mir, daß der Pater, der auf das Gemüth zu wirken hatte (sie theilen sich in die Arbeit), durch die Tongebung in einer solchen Weise zu wirken vermochte, daß er selbst, der nüchterne und ungläubige Mediziner, momentan einen mächtigen elementaren Eindruck empfing, ja zu Thränen gerührt wurde, obgleich ihn der Inhalt der Rede nicht überzeugte. Ich weiß nicht, ob die Jesuiten, die viel Studium auf den Vortrag verwenden, hiebei die Musik irgendwie benützen. Wahrscheinlicher ist es, daß sie die erregte Sprache selbst noch weiter forciren. Das Ergebniß ist identisch mit dem Zukunftsideal der Sprache nach Spencer. Ich würde es aber entsetzlich finden, wenn solche Sprechweise sich verallgemeinerte und die Sympathien für eine Sache oder Person, statt immer ausschließlicher durch die Sache oder Person selbst, immer mehr durch die physische Tongebung erzeugt würden.

Ch. Levèque, welcher im Journal des Savants (1880 p. 413) Spencer's kurze Philosophie der Musik trotz einiger Lücken für das Sachgemäßeste erklärt, das ihm bisher vorgekommen, freut sich vorzüglich, daß einer der berühmtesten Vertreter der experimentellen Psychologie sich so weit entfernt zeige von denen, die eine endgültige Scheidung von Philosophie und Eloquenz verkündigen. (Ob Spencer, wenn er dies Lob gelesen, nicht selbst bedenklich wurde?) Er möchte vor allem die fürchterlichen Blechinstrumente reduciren, die mehr den Wurf- und Zerstörungsmaschinen als klingenden Interpreten der Sympathie und Liebe gleichen. »Solange die Tonkunst nicht das kupferne Zeitalter überschreitet, wird das Ideal Spencer's in den Wolken der Zukunft verborgen bleiben.« Er vermißt an Spencer dementsprechend die Betonung des besänftigenden Einflusses der Musik durch die ihr immanente Ordnung und Vernunft. Sie werde beitragen, die Gesellschaft zu beruhigen (pacifier les sociétés). Wir müssen also wohl zur Harfe David's zurückkehren. —

Doch fassen wir nun den Mittelpunct der Lehre in's Auge: den Gedanken, daß die Musik nichts anderes sei als ein idealisirtes, nach bestimmten Richtungen hin übertriebenes Sprechen. Vor allem mag in historischer Hinsicht bemerkt werden, daß wir es hier keineswegs mit einer neuen Theorie zu thun haben. Abgesehen von den Verhandlungen über Sprache und Musik im Alterthum und zur Renaissancezeit (Galilei, Caccini) stand in Frankreich von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zum zweiten Decennium des gegen-

wärtigen die Frage nach der Ableitbarkeit der Musik aus der Sprache geradezu auf der Tagesordnung.

Den ersten Anstoß dazu hatten Dubos und Batteux durch ihre Nachahmungstheorien gegeben. Dubos hatte das Princip zu ausführlichen Vermuthungen über griechische Musik benutzt. Condillac setzte es im Essai sur l'origine des connaissances humaines 1746 mit der Lehre Rameau's in Verbindung. Er glaubte auch, daß Schauspieler Töne von harmonischen Verhältnissen mit Vorliebe gebrauchen. Doch werde man die Declamation nicht völlig notiren können, weil die Verhältnisse doch nicht genau beobachtet würden. Eben darum sei die Declamation weniger ausdrucksvoll als die Musik, wenn auch, als das Natürliche, in anderer Hinsicht wirksamer. Dann war es Rousseau, der den sprachlichen Ursprung der Musik in fast allen seinen Schriften über musikalische Gegenstände mit größtem Nachdruck als Grundlage seiner ganzen Musikästhetik hinstellte. So 1753 in der Lettre sur la musique française, die er in den Streit der Buffonisten und Antibuffonisten schleuderte, 1755 im Examen de deux principes avancés par M. Rameau, 1761 im Essai sur l'origine des langues (erst nach seinem Tode publicirt), 1767 im Dictionnaire de Musique (Artikel Chant, Melodie, Musique, Sonate), 1776 im Briefe an Burney, der auch in Deutschland viel besprochen wurde.[1] »In dem glücklichen Zustand, da die Sprache entstand, waren Sprache, Poesie und Musik eins. Es gab keine andere Musik als die Melodie und keine andere Melodie als den varirten Ton des Wortes.« Von der leidenschaftlich gehobenen Sprache unterscheidet sich der Gesang nur durch die Dauer der Töne. Musik ist daher auch abhängig von den Unterschieden der Sprache. Jede Nation wird nur von den Accenten beherrscht, die ihr vertraut sind. Der Italiener braucht italienische, der Türke türkische Arien. Nationen, deren Sprache gar keinen Accent hat, wie die französische, entlehnen ihre Musik anderen, quälen aber damit nur ihre Ohren. Als Aushilfe ersann Rousseau das Melodram. Wohl gibt es nach ihm noch eine andere Musik, die auf das Naturprincip der Harmonie (nach Rameau) gebaut ist, und sie ist universell. Aber sie hat keine Angriffspuncte im Gemüth. Musik als universelle Gefühlssprache ist für Rousseau ein Widerspruch. Die Instrumentalmusik schätzt er nicht sonderlich und verwirft sie zuletzt mit Fontenelle's: »Sonate, que me veux-tu?« Das Problem der Neuzeit liegt ihm darin, nach Möglichkeit die Sprache wieder wie bei den Griechen singen zu machen, in einem dramatischen Sprachgesang. Von Rousseau ist Diderot beeinflußt, der den »Neffen Rameau's« die Nachahmungstheorie vortragen läßt. »Ihr werdet sehen, daß die Linie der Melodie ganz mit der Linie der Declamation zusammenfällt«; wobei der göttliche Lully und der eigene Oheim schlecht davonkommen. Dieser selbst, Rousseau's erbitterter alter Feind, versuchte 1760 im Code de musique zu pactiren; ein Zeichen für die Kraft, mit der Rousseau seine Ueberzeugung vertreten hatte. Die folgende Literaturströmung hat aber offenbar auch Gluck mit hervorgerufen, der unabhängig von Rousseau verwandten Ideen huldigte, aber nicht so weit ging und besonders die Meinung von der Nationalität der Musik nicht theilte.

Die absolute Musik fand eine Vertheidigung in Chastellux' Schrift »Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique« (1765 anonym), die ich nur aus einem Referat in der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien

---

[1] Vgl. A. Jansen, Rousseau als Musiker (1884) passim. Jansen theilt im Anhang dieses vorzüglichen Werkes auch Fragmente einer 1755 verfaßten aber nicht publicirten Schrift »Du principe de la melodie« mit, welche bereits alles Wesentliche der späteren Schriften über den Punct enthalten.

Künste« II. Bd. kenne. Fast könne man sagen, heißt es da, je musikalischer die Sprache eines Volks, um so weniger werde es in der Musik leisten, da es das Bedürfniß einer Annehmlichkeit weniger fühle, deren Aequivalent es schon besitze. Dann tritt de Chabanon aîné, der nach eigener Angabe lange auch praktisch Musik getrieben und zugleich hohe Allgemeinbildung besaß, der Rousseau'schen Lehre entgegen (Observations sur la musique 1779 und De la musique 1785, anonym). Die Intervalle der Sprache seien nicht fixirt, die Musik keine Nachahmung derselben, das Studium der Sprache unnütz für den Musiker. Nichts als das Organ der Stimme sei für Sprache und Gesang gemeinsam. Das Recitativ sei nicht der Musik vorausgegangen, sondern erst ein späteres Product der musikalischen Bildung. In dem ersten der beiden Werke wird auch Morrelet, ein Piccinnist, als Autor über den gleichen Gegenstand erwähnt, dessen Arbeiten ich nicht kenne. Im gleichen Jahre 1785 wie das letztere Werk Chabanon's erschien La Cepède's, eines berühmten Naturhistorikers, »Poetique de la musique«, welche wieder für die Sprachmusik eintrat. »Was ist die Musik? Eine ergreifendere, kräftigere Sprache als die gewöhnliche . . ., ausdrucksfähiger, weil mannigfaltiger; mehr in die Höhe und Tiefe gehend« u. s. w. Vorzüglich ausgebildet aber erscheint die Lehre bei G. A. Villoteau, demselben, der über die ägyptische Musik gründliche Forschungen angestellt hat, zugleich einem wohl versirten Musiker, in seinen mit antiken Citaten gespickten »Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage«, zwei starken Bänden, 1807. Er unterscheidet, genau wie Spencer, an der Sprache die Articulationen als Ausdruck der Ideen von den Inflexionen als Ausdruck der Gefühle. Da es aber keine Ideen gebe, die nicht von Gefühlen begleitet seien, so sei auch die Sprache der Gedanken unzertrennlich von der der Gefühle. Die Musik nun ruft wortlos in uns Gefühle wach, indem sie den natürlichen Gefühlsausdruck der Sprache nachahmt. Wendet man ein, daß die Musik doch nur wohlunterschiedene, ihrer Höhe nach deutlich erkennbare Töne gebrauche, so erwidert Villoteau, daß sie ja auch nicht die gewöhnliche, sondern die energische und gehobene Sprache nachahme, welche factisch wohl unterschiedene und erkennbare Töne besitze. Er untersucht dann genauer das Wesen der Nachahmung, die er von der Copie unterscheidet. Die Vollkommenheit der letzteren bestehe in einer möglichsten Anzahl identischer Züge und sei um so größer, je weniger man Copie und Original unterscheide. Die Vollkommenheit einer Nachahmung hingegen bestehe in der möglichsten Anzahl von Aehnlichkeiten unter Vermeidung der Identitäten. Auf einem Gemälde betrachten wir Schmutz oder eine Mücke mit Vergnügen, solange wir sie nicht für wirklich erkennen. Mehrere Stufen in der Nachahmung des Sprechens werden dann aufgezählt, und als diejenigen Momente, durch deren Steigerung sie ineinander übergehen, folgende genannt: Intensität, Dauer, Erkennbarkeit, Höhe des Tones. Vergleiche Spencer. Villoteau glaubt auch an die Möglichkeit, die declamatorischen Accente in Noten zu fixiren. Er empfiehlt das Studium der Musik dem Redner. Siehe Spencer über den Einfluß der Musik auf die Sprache. Gegen Villoteau schrieb 1811 G. M. Raymond, ebenfalls ein Mann von außergewöhnlichen Kenntnissen, »Lettre à M. Villoteau«, eine interessante Widerlegung. Dann scheint der Streit zeitweise zu verstummen. In neuerer Zeit hat Beauquier in seiner »Philosophie de la musique« (1865) Ch. VI, § 2 die Lehre höchst energisch zurückgewiesen. »Vouloir établir un rapprochement autre que metaphorique entre la musique et une langue, c'est un enfantillage«. Gerade das Wesentliche der Musik, die Tonalität, die Verbindung und Abhängigkeit der Töne untereinander durch ihre Beziehung zum Grundton, fehle der Sprache. Die Articulation sei der Widerpart alles musikalischen Effectes in der Sprache. Die

Instrumente seien keineswegs zur Nachahmung der Stimme erfunden, sondern zur Erweiterung des musikalischen Materiales gegenüber diesem so beschränkten Werkzeug. An der Stimme sei es nur der Timbre, in welchem sich Leidenschaften kundgeben, und gerade dieser fehle den übrigen Instrumenten. Spencer wird hier nicht erwähnt, wohl aber La Cepède und Richard Wagner. (Der Abschnitt ist das Beste an dem Buche, welches sonst den Musiker wie den Philosophen allzuoft zum Widerspruche herausfordert, alle Wirkung physiologisch erklären will, in dieser Richtung aber so weit geht, daß es u. A. die Verlängerung der Arbeitszeit in Fabriken durch den Einfluß geeigneter Blechmusik ernsthaft vorschlägt). Bald darauf begeistert sich wieder Levêque für die Lehre Spencer's.

Unter den englischen Autoren des vorigen Jahrhunderts, die wir zu Anfang erwähnten, hat die Mehrzahl die Frage ebenfalls behandelt, und zwar im Sinne der Annahme ursprünglicher Sprachmusik. Harris (der Händel den Musiker ohne Gleichen nennt) glaubt aber die Wirkung der Musik nur zum Theil daraus zu begreifen. Mitford im »Versuch über die Harmonie der Sprache« 1774 (sonst fast nur vom Metrum handelnd) setzt den Unterschied mit Foster in geringeren und größeren Umfang der verwendeten Tonregion.

Deutsche Musiker und Musiktheoretiker hatten schon vor Rousseau ähnliche Gedanken, sofern sie, wie Mattheson und Scheibe, die Instrumentalmusik nur als Nachahmung des Singens gelten ließen. (Mattheson's »Forschendes Orchester« 1721, Große Generalbaß-Schule 1731, S. 170 und 329. Scheibe's Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik 1754). Scheibe leitet aber auch das Singen vom erregten Sprechen ab, hält die Sprachmelodie für leicht notirbar, schließt aus ihrer Verschiedenheit je nach Gegenden wie Rousseau auf nothwendige Verschiedenheit der Musik, theilt mit diesem auch die Geringschätzung der Instrumentalmusik und der Harmonie. Man glaubt Rousseau selbst zu hören, und doch scheint kein Zusammenhang vorhanden; nur Batteux wird erwähnt. Marpurg hält die Sprachnotirung wieder für unmöglich (Kritische Einleitung etc. 1759), unterscheidet aber auch schallende von wahrer singender Musik, die sich durch die Stimme leiten lasse (Histor.-krit. Beiträge II, 153 f.; in verschiedenen Bänden werden hier Batteux und Dubos besprochen). Forkel spricht noch vorsichtiger bloß von gemeinschaftlicher Quelle der Sprache und Musik im tonleidenschaftlichen Ausdruck (Geschichte der Musik I, 2). J. A. Hiller übersetzt mit zustimmenden Anmerkungen das Werk Chabanon's, des Gegners der Lehre (Ueber die Musik und deren Wirkungen 1781).

Ganz entschieden wurden aber Rousseau's Ideen von Herder aufgegriffen. Er unterscheidet Schall als undeutliches Zusammenklingen mehrerer Töne vom einfachen Ton, und stellt Harmonie und Melodie einander wie Jener entgegen. Schon im Tagebuch der französischen Reise: »Hat das französische Theater schöne Schälle? Die schönsten von der Welt! Schöne Töne? Wenig oder keine!« Im vierten kritischen Wäldchen behauptet er, daß wir nur Schälle hören, während die Griechen Töne hörten, daß die Ohren der nordischen Völker sich gewöhnt hätten, 10 Töne auf einmal zu fühlen und keinen davon in seiner musikalischen Mutterkraft, daß sie nicht Accente fühlen, sondern sich »gothische schwere Harmonien« und gelehrte Verhältnisse denken (Rousseau sogar im Ausdruck). Harmonie ist nicht Grundbegriff der Musik. »Die Ursprache war eine Folge rauher, hoher, starker, langgehaltener Accente . . . das ist aber nichts anderes als roher Gesang. Denn wie anders ist Gesang und Sprachstimme unterschieden, als daß jener ... bestimmtere, langer angehaltene Töne, Accente der Empfindung giebt?« Allmälig wurden Töne als Töne, Tonfolgen als Tonfolgen cultivirt, und damit entstand, von der Sprache getrennt, Tonkunst. Man brauchte die gewohnten Accente der

Leidenschaft nur »etwas mehr zu erheben, zu ordnen, zu moduliren, zu verstärken, und es ward eine Wundermusik aller Affecte, eine neue Zaubersprache der Empfindung«. Ebenso, nur kürzer im »Ursprung der Sprache«. Seltsamer Weise wird, soviel ich sehe, Rousseau nur hier und zwar bezüglich eines secundären Punctes erwähnt. Später spricht Herder über harmonische Musik ganz anders, und man geht gewiß nicht fehl, wenn man darin seine von innen heraus entwickelten Ueberzeugungen gegenüber den früheren bloß angeeigneten erblickt: »Nun treten entweder mehrere Stimmen zueinander, es wird ein Chor, der feierlichste, den je ein irdisches Ohr hörte . . oder die Stimmen theilen sich, sie antworten oder begleiten einander, süße Eintracht, das Bild harmonischer Zusammenwirkung, - Liebe und Freundschaft«. Die ganze »Ethik und Metaphysik des menschlichen Daseins« findet er jetzt in der Harmonie. »Wozu wir geboren wurden, was wir sein sollen, wie alles vielartig zusammenstimme, und nach dem härtesten Kampf im liebevollen Zwist sich harmonisch auflöse«. (»Früchte aus den sogenannt goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts«).

Die Führer und Lehrer der deutschen Literatur behielten immer eine Vorliebe für die alte Idee. Hatten schon Gottsched (in der Kritischen Dichtkunst) und Lessing (in den nachgelassenen Fragmenten zum Laokoon) Ureinheit von Musik und Poesie gelehrt, so ließ A. W. Schlegel dazu noch Sprache und Tanz in der Urkunst verschmolzen sein. Die singende differenzirte sich von der sprechenden Stimme durch »ein gewisses Schweben, das den Tönen Dauer verleiht, ihre Bestimmbarkeit in Ansehung der Höhe und Tiefe und den Rückgang von einem zum anderen nach bestimmbaren Zwischenräumen oder Stufen«. Bemerkenswerth ist hier die Betonung der festen Intervalle, wodurch Schlegel die Eigenheit der Musik besser wahrt als die Früheren (Ueber Silbenmaß und Sprache 1795). Jacob Grimm sagt kurz und bestimmt im »Ursprung der Sprache« (1851): »Aus betonter gemessener Recitation der Worte entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraction alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solche Höhe schwimmt, daß ihr kein Gedanke sicher folgen kann.« Bedeutsam fügt er nachher bei: »Viel eher dürfte die Musik ein Sublimat der Sprache heißen als die Sprache ein Niederschlag der Musik.«

Im gleichen Jahre entwickelte Richard Wagner in »Oper und Drama« die von Grimm hier angedeutete aber weniger gebilligte Anschauung auf dem gemeinsamen Boden der Sprachmusiktheorie. »Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache . . . Die Sprache entfernte sich nur sehr allmälig von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laute[1] . . . Die im Voraus fertige, ihrem Wesen nach aus dem Tanze gewonnene Melodie, unter welcher unser modernes Gehör das Wesen der Melodie überhaupt einzig zu begreifen vermag, will sich nun und nimmer dem Sprachaccente des Wortverses fügen.« Musik und Sprache haben durch die Trennung ihre tiefste Gefühlswirkung eingebüßt, wenngleich nach anderen Seiten hin gewonnen. Sie müssen sich nun wieder verbinden, wie zwei Wanderer, die von gemeinsamen Ausgangspuncten in entgegengesetzter Richtung die Erde umreisten und nun zusammentreffend ihre Erfahrungen austauschen. Wagner hält, was vielfach ignorirt wird, für die Zu-

[1] In einer Anmerkung erklärt Wagner, daß er sich die Entstehung der Sprache aus der Melodie nicht in chronologischer Folge, sondern in einer architektonischen Ordnung denke. Das »sehr allmälig« ist schwer dahin umzudeuten. Jedenfalls thut der Unterschied hier nichts zur Sache.

kunft nicht bloß eine Musik ohne Poesie, sondern auch eine Poesie ohne Musik für unmöglich. Die Sprache ist ein »abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag . . Der Athem aber ist die Musik«. »Was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth« (mit Bezug auf Voltaire's boshaftes Dictum über die gesungenen Texte). So auch im Aufsatz über »Zukunftsmusik«. Die Consequenz ist auf seiner Seite. Sehr merkwürdig aber für unsere Frage, wie er nach überlangen Reden von Sprache, Selbst- und Mitlautern, Wurzelwörtern, Stabreim, Tact und Accent das Phänomen der Consonanz und Dissonanz und der Intervalle ohne jede Erörterung darüber einführt. »Prüfen wir nun das Walten des tonvermählten Dichters mit nüchternem Auge«, sagt er (Werke IV, 184) und kommt ganz unvermittelt auf Tonarten und Leitern. Später: »Unsere moderne Musik hat sich gewissermaßen aus der nackten Harmonie entwickelt . . . Soweit sie diesem ihren Ursprung ganz getreu geblieben, hat sie auf das Gefühl auch nur betäubend und verwirrend gewirkt . . Die Harmonie konnte nur der Musiker, nicht der Dichter erfinden. Die Melodie, die wir den Dichter aus dem Sprachverse erfinden sahen, war als eine harmonische bedingt, daher eine von ihm mehr gefundene als erfundene. Die Bedingungen zu dieser musikalischen Melodie mußten erst vorhanden sein.« Die Melodie und Tonkunst, aus der die Sprache hervorging, war also nicht Melodie und Tonkunst in unserem Sinne, besaß vor allem keine festen Intervalle. Sie bestand, wie Wagner selbst ausführt, nur in den Lauten, welche ebenso wie die Geberden den unwillkürlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen bilden. Dann ist durch den Tanz und die Harmonie die moderne Musik entstanden. Die künftige aber soll, in melodischer Hinsicht wenigstens, der Sprache entspringen. Wir erkennen die Berührungspuncte mit Rousseau, aber auch mit Spencer.

Endlich ist unter uns bekanntlich Gervinus im »Händel und Shakespeare« noch einmal mit allem Aufwand von Gelehrsamkeit und Ueberredungskraft psychologisch und historisch argumentirend für die Theorie der Sprachmusik eingetreten. Und so stehen auch gegenwärtig Einige der Nichtwagnerianer, wie H. Bellermann, in diesem Puncte auf derselben Seite. Ueberhaupt decken sich die Ansichten, die wir unter der Bezeichnung der Sprachmusik-Theorie zusammenfassen, nicht immer ganz. Aber in der Hauptsache sind sie einig: sie setzen Musik und Sprache sowohl im Beginn als im Ziel der Entwickelung in die engste Lebensgemeinschaft.

Ich gestattete mir die historische Einschaltung in der Voraussetzung, daß es manchen Leser wie mich freuen würde, den Wegen einer Idee zu folgen; aber auch zur Rechtfertigung für die Ausführlichkeit der beabsichtigten Kritik dieser von so stattlicher Zahl bedeutender Männer vertretenen Idee; endlich darum, weil es mir nicht correct scheint, daß eine bereits in mehr als einer Lesung durchdebattirte Sache ohne jede Erwähnung der früheren Verhandlungen von Spencer und Sully wie etwas ganz Neues vorgebracht wird. Was würden Naturforscher sagen, wenn während eines Jahrhunderts sechsmal von Verschiedenen dieselbe fundamentale Entdeckung gemacht, von Anderen bestritten würde, und dabei eine Discontinuität der Literatur, eine Taubheit der Autoren gegen einander wie hier stattfände? Dabei soll nicht geleugnet sein, daß keiner vor Spencer die Hypothese formell so abgerundet vorgetragen hat. Sie ist von

ihm nicht bloß in echt wissenschaftlichem Geiste erdacht, sie ist auch mit vollendeter Meisterschaft aufgebaut, mit aller Art von Zubehör ausstaffirt, an Geschichte, Völkern, Individuen verificirt, soweit eben Spencer's Material reichte. Kurz, sie könnte von Seiten ihrer formalen Vorzüge in den Lehrbüchern der Logik als ein Musterbeispiel vorgestellt werden. Freilich wie in formvollendetster Rede total Unrichtiges behauptet sein kann, so auch in den exactesten Formen der Logik; wenn es nämlich an der hinreichenden Durcharbeitung des Materials fehlt.

Wir wollen aber, da der Leser von dem Stande der Musikpsychologie in England unterrichtet werden soll, auch in der Kritik zunächst den Kritiker hören, welchen die Speech-Theory dortselbst gefunden hat, nämlich Gurney im 21. Kapitel seines Buches, das wir hiermit vorausnehmen[1].

Gurney bestreitet, daß der Gesang eine Uebertreibung des erregten Sprechens sei, in Bezug auf alle von Spencer hervorgehobenen Puncte. Die Klangfarbe der Stimme wird mit wachsender Aufregung nicht angenehmer, sondern rauher. Der Gesang gebraucht auch nicht nothwendig höhere und tiefere Töne, weitere Intervalle und raschere Tonbewegung als die Rede. Wenige Stellen gleichen an Gefühlstiefe den Takten in Schubert's »Adieu«, wo die Stimme 15 Mal den gleichen Ton wiederholt (Gurney hätte besser den »Wegweiser«, den »Tod und das Mädchen« genannt); während andererseits beim Sprechen Intervalle von der beiläufigen Größe einer Duodecime nichts Seltenes und sogar Töne im Gebrauche sind, die man gar nicht singen kann. Dafür bringt Gurney eigene Beobachtungen. Wenn er ausdrucksvoll den Satz spricht: »I never heard of such a thing«, so gebraucht er das h^1 des Tenor für die zwei ersten Silben und geht dann bei »ver« bis *G* oder *F* herab, welches an der unteren Grenze seiner Singstimme liegt. Das Vorhandensein eines gewissen Mitteltones ist zwar dem Sprechen und Singen gemeinsam; aber die Sprache bewegt sich in ganz anderer Weise um ihn herum als der Gesang; jene in abrupten Sprüngen, oft sogar auf Einer Silbe in einer Weise schwankend, die man im Singen kaum nachahmen könnte. Die Bewegungen des Kehlkopfes erfolgen beim

[1] Bezüglich Gurney's ist mir selbst zweimal im »Mind« (einmal von J. Sully) der Verdacht ausgesprochen worden, daß ich oddly enough dessen großes Werk nicht zu kennen schiene. Ich erlaube mir daher an dieser Stelle zu versichern, daß mir das Werk seit dem December 1881 bekannt ist. Ich hatte aber keinen Anlaß gefunden, dasselbe im ersten Bande meiner Tonpsychologie zu erwähnen, da es sich mit den Fragen dieses Bandes nicht beschäftigt. Erst der zweite und besonders der dritte Band wird Berührungspuncte bieten.

Sprechen instinktiv, beim Singen bewußt-willkürlich, und zwar kann die größte Anstrengung unter Umständen beim friedlichsten Adagio nothwendig werden. Die Versuche, den sprachlichen Tonfall zu notiren, lehren nur, daß derselbe unzähligen Veränderungen bei gleichem Ausdruck unterworfen ist. Man kann in einer Phrase eine Silbe zwei bis drei Töne tiefer nehmen, ohne den Ausdruck zu alteriren. Der Versuch muß nach Gurney so gemacht werden, daß man zuerst die Intervalle notirt und dann die Sprache danach einrichtet. Dies sei noch sehr wenig geschehen, müsse aber seiner Ueberzeugung nach das obige Ergebniß liefern. Die wenigen Regeln, die sich für die Bewegung der Sprechstimme angeben lassen, sind — fährt er fort — höchst unbestimmter Art, betreffen das Fallen oder Steigen überhaupt u. dgl. Aber selbst eine Senkung kann oft durch eine Hebung ersetzt werden. Bei »I can't understand your saying so« wird gewöhnlich »stand« erhöht gesprochen, kann aber auch mit gleicher Emphase tief genommen werden. Bei wirklicher Gemüthsbewegung sind die Cadenzen noch weniger gleichmäßig und definirbar. Die einzige beobachtbare Regelmäßigkeit ist, daß die Stärke des Tones und die Größe der Intervalle mit der Gefühlsstärke wachsen und daß die continuirlichen Uebergänge noch mehr hervortreten als sonst. Aber dadurch entfernt sich das erregte Sprechen noch weiter von der Musik, welche nur diskrete Tonstufen verwendet. Beziehungen der Sprachmelodie zur Qualität des Gefühls lassen sich vollends gar nicht auffinden. »Ich liebe Dich« und »Ich hasse Dich« kann mit gleichem Tonfall gesprochen werden; nur die Klangfarbe, nicht die Höhe, muß verschieden sein. Endlich denke man doch an Stücke wie Schubert's »Du bist die Ruh'« oder das Allegretto der siebenten Symphonie Beethoven's, und frage sich, ob sie ihre Wirkung dem Uebertreiben der »Stärke, Resonanz, Höhe oder Tiefe, Intervallgröße, Schnelligkeit der Bewegung« verdanken! Eine andere drastische Erläuterung: Wenn einer sich nach unerquicklicher Arbeit ausreckt und dabei die Interjection »Heigh-ho!« ausstößt, so geht die Stimme von der ersten zur zweiten Silbe etwa eine Octave herunter. Hiemit vergleiche man den Schlußvers von »Eine feste Burg«, der ebenfalls um eine Octave heruntergeht. Wenn im ersten Falle noch so viel Kraft, Resonanz u. s. w. in die Stimme gelegt wird, der musikalische Charakter entsteht nicht: die zweite Melodie können wir auf einer Mundharmonika oder einem noch schlechteren Instrumente, so laut oder leise wir wollen, selbst mit beträchtlicher Tempoveränderung spielen — der musikalische Charakter, der der äußersten Zuversicht, verschwindet nicht.

Auch was Spencer über die Function der Musik sagt, läßt

Gurney natürlich nicht gelten. Keine Möglichkeit, daß musikalische Wendungen die der Sprache beeinflussen. Beide sind unerschöpflich (auch die der Sprache — denn wahrscheinlich erfindet man jedesmal eine neue, wenn man dieselbe Phrase wiederholt, keine genau gleich der anderen); eine Beziehung zwischen beiden unendlichen Reihen aber existirt nicht. Man wird nicht finden, daß man lauter oder rascher spricht, wenn man entsprechende Musik gehört hat. Der Parallelismus zwischen Sprache und Musik eines Volkes stammt nicht von einem Einfluß der letzteren auf erstere, sondern von gemeinsamen Ursachen. Das musikalisch Wesentliche ist ja auch nicht Umfang, sondern Structur der Melodien, und in dieser Hinsicht wird man vergeblich z. B. zwischen der fünfstufigen Leiter, die den schottischen Melodien zu Grunde liegt, und der schottischen Sprache einen Zusammenhang suchen.

Gurney geht nun außer mit der Spencer'schen noch mit einer anderen Speech-Theory in's Gericht, nämlich mit der Richard Wagner's. Merkwürdig, sagt Gurney, daß Wagner, dessen Recitativbehandlung durch die gewaltsame Ausdehnung der Intervalle und die Bemühung, den sprachlichen Cadenzen möglichst nahe zu kommen, sonst wie eine Bestätigung von Spencer's Ansicht erscheint, das historische Verhältniß von Sprache und Musik doch gerade umgekehrt auffaßt. (Für Wagner ist ja, um mit J. Grimm zu sprechen, die Sprache ein Niederschlag der Musik, für Spencer die Musik ein Sublimat der Sprache). Gegen diese Auffassung nun holt Gurney weiter aus, da sie schnurstracks seinen eigenen centralsten Ueberzeugungen zuwiderläuft. Musik und Sprache scheinen ihm ihrem innersten Wesen nach nicht bloß verschieden, sondern entgegengesetzt. Die Sprache hat bekannte Dinge auszudrücken, die Musik hat Eindrücke zu geben von unbekannten Dingen, nämlich von Tonformen, die außerhalb der Musik nicht vorkommen und deren Schönheit auch aus keinem äußeren Princip abgeleitet werden kann. Musik ist nicht wie die übrigen Künste eine repräsentative, sondern eine präsentative Kunst. Wohl erscheint sie uns durch eine psychologische Illusion wie eine Art von Aeusserung; aber es ist nicht zu sagen, was in ihr geäußert wird.

Unser Kritiker begnügt sich nicht, den Irrthum zu bekämpfen; er will ihn auch erklären, die Quelle der theoretischen Verquickung von Musik und Sprache aufzeigen. Eben der Umstand, daß Musik als eine Aeußerung erscheint, und der weitere, daß häufig die menschliche Stimme als Instrument benutzt wird, leitet natürlicherweise zu der Meinung, daß sie wie andere Künste irgend etwas darstelle und nachahme, und daß das Nachgeahmte das gewöhnlichere

Phänomen sei, die Sprache. Da aber unsere Musik von der Sprache doch sehr verschieden ist, so geht man auf die Wilden und Urmenschen zurück, ohne zu bedenken, daß die 6—8 Noten, die ein Kind vergnügt vor sich hin trällert, in sich selbst und in ihrer Gemüthswirkung schon eben so fundamental von der Sprache verschieden sind wie die Eroica. Dem Irrthum kommt noch besonders zu Statten, daß die ältesten Sprachen Dank ihrem directen und lebendigen Contact mit der concreten Anschauung poetischer sind als die späteren, daß die Urpoesie in offenbar enger Verbindung mit dem Gesange stand, daß endlich die ersten Gesänge ebenso roh sein müssen wie die ersten Sprachversuche. Aber dies alles beweist nicht ihre Identität.

Die wirklichen Beziehungen zwischen Sprache und Musik liegen nach Gurney in den Analogien, denen zu Folge Musik nur als eine Art von Aeußerung erscheint. Gemeinsam ist nämlich beiden das Auf- und Absteigen in der Tonlinie, Wechsel im Tempo und Accent, ferner — was die Sprache auch mit äußeren Bewegungen theilt — die verschiedenen Grade des Kraftaufwandes und die Continuität in der Zeit. Alle diese Züge hat aber die Sprache nicht nur mit guter sondern ebenso mit schlechter Musik gemein. Der Eindruck der guten beruht also nicht hierauf. Ist aber einmal eine Musik durch ihre eigene innere Schönheit eindrucksvoll, dann geben ihr immerhin besondere Bewegungsformen auch noch einen besonderen Ausdruck, wie den der Feierlichkeit, der Aufregung u. dgl. Und dazu mögen die Erinnerungen an die Bewegungen des Sprechens in der That mehr beitragen als die an andere Arten physischer Bewegungen. Zu den erwähnten allgemeinen Analogien kommen noch gewisse specielle: der fremdartige Eindruck einer unerwarteten chromatischen Wendung mag an weniger gebräuchliche Accente des Sprechenden erinnern, die Wiederholung einer Phrase an die eines gesprochenen Satzes bei heftigem Affect. Auch verstärken solche Züge den scheinbaren Charakter der Musik als einer Aeußerung. Gemeinsam ist ferner das Aufsteigen einer Melodie und eines Satzes zu einem Höhepuncte der Betonung und das Herabsinken von da. Doch kann dieses Verhalten auch andere Associationen als die der Sprache im Bewußtsein erwecken. Polyphonie und Harmonie haben kaum ein Analogon in der Sprache. Wie viele schwache Analogien man aber auch sonst aufzählen möge: keine von allen erklärt den Unterschied der schönen von der häßlichen Musik. —

So Gurney contra Spencer. Den tiefsten Grund seiner Opposition werden wir allerdings erst in seiner eigenen positiven Lehre finden. Doch ist hoffentlich auch unabhängig davon das Angeführte

bereits verständlich geworden; und man kann dieser Polemik in der Hauptsache auch dann zustimmen, wenn man die positiven Ansichten Gurney's nicht zu theilen vermag. Ja man wird ihr zustimmen müssen. Hat Spencer die Lehre von der Sprachmusik auf ihren deutlichsten und übersichtlichsten Ausdruck gebracht, so hat Gurney die beste und treffendste Widerlegung gegeben; und sofern diese nicht erfolgt wäre, wenn nicht der Irrthum von so bedeutendem Vertreter der englischen Philosophie vorher kraftvoll erneuert worden wäre, so dürfen wir beiden Männern Dank wissen. Nun aber ist auch wahrlich an der Zeit, die alte Lehre, die doch auch bei uns noch an manchen Ecken und Enden ihr Wesen treibt, endgültig aufzugeben. Sie ist psychologisch so evident falsch wie nur irgend etwas. Sie scheitert, von allem anderen abgesehen, unrettbar an der principiellen Verschiedenheit musikalischer und sprachlicher Intervalle, oder, daß wir uns correcter ausdrücken: an der Verschiedenheit der Intervalle von den sprachlichen Tonveränderungen. Denn Intervalle im musikalischen Sinne giebt es eben in der Sprache nicht, oder nur zufällig und gelegentlich. Ohne hier auf die Definition des Intervallbegriffes einzugehen, können wir Folgendes bemerken.

Bei den Intervallen wird durch kleine Abweichungen, die am sprachlichen Ausdruck noch gar nichts ändern, oft gerade die gründlichste Aenderung, ja das directe Gegentheil des Eindruckes erzielt, z. B. durch Umwandlung der Octave in die große Septime, der Quinte in den Tritonus. Noch kleinere Abweichungen, wie das Unreingreifen eines Intervalles um höchstens einen Viertelton, werden bei Intervallen beliebiger Art von jedem einigermaßen gebildeten Gehör mißliebig empfunden und umsomehr, je angenehmer das Intervall selbst. Keine Spur davon bei der Sprache. Sie kennt eben nur Tondistanzen, bei denen ein wenig darüber oder darunter — ein wenig darüber oder darunter ist, das wir entweder gar nicht bemerken oder, wenn dies bei absichtlicher großer Aufmerksamkeit gelingt, nicht als irgend wesentliche Alteration des Ausdruckes empfinden. Bei den Intervallen geschieht es, daß, während eine geringe Abweichung den Charakter wie angegeben total verändert, eine größere ihn annähernd wiederherstellt; z. B. wenn wir von der Doppeloctave abwärts gehend zur Octave gelangen. Bei den Intervallen unterscheiden wir Consonanzen und Dissonanzen. Nichts davon bei der Sprache. Welches auch immer der Anlaß zur Einführung der Intervalle und damit der Musik gewesen sein mag: die Sprache würde aus sich selbst niemals zur Aufstellung fester Stufen, zur Absonderung von Octaven, Quinten u. s. w. als ausgezeichneter

Puncte auf der an sich continuirlichen Tonlinie geführt haben. Nachdem sie einmal da sind, versteht es sich freilich von selbst, daß jede von der Sprache im einzelnen Fall gebrauchte Tondistanz, wenn die Töne überhaupt eine deutlich erkennbare Höhe besitzen, sich irgendwo in die über das ganze Tonreich ausgedehnte Stufenleiter annähernd muß einreihen lassen; sind ja deren Sprossen selbst nur um geringen Betrag verschieden.

Wenn also Spencer sonst in allen Dingen Recht hätte: das Wesentlichste in der ganzen Musik, ihr Fundament und Lebensprincip hat seine Musiktheorie einfach übersehen. Man vergleiche den in unserem Referat gesperrt gedruckten Satz, in welchem der Kern der Theorie sich zusammenfaßt: unwesentliche und veränderliche Züge sind als charakteristisch angegeben, der einzige wesentliche fehlt.

Aber loben wir nicht doch die musikalische Sprache einer Person? O ja, — und wir tadeln das »singende Sprechen«. Loben wir die musikalische Sprache, so sind es nicht angenäherte, das heißt falsche Quinten oder Terzen, sondern die Klangfarbe der Stimme, die uns erfreut. Tadeln wir aber singendes Sprechen, so ist es allerdings eine Annäherung an die doch nicht erreichte musikalische Bestimmtheit, die wie alles Unzulängliche und jede Vermischung des Charakteristischen mißfällt. Die stereotype Wiederkehr gewisser Tonfälle erregt die Aufmerksamkeit und lenkt sie auf das Mißverhältniß. Hohe Tongebung und eine weniger angenehme Klangfarbe tragen meist noch zum unangenehmen Eindruck bei.

Dieses mißfallende singende Sprechen ist die größte Annäherung seitens der Sprache, die sich beobachten läßt. Versuche einer allgemeingültigen Notirung der »Sprachmelodie« zu wissenschaftlichen und künstlerischen Zwecken sind in letzter Zeit durch Louis Köhler (Melodie der Sprache 1853) und am ausführlichsten durch L. Merkel, Professor in Leipzig (in der »Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans« 1857, 2. Aufl. 1863, und besonders in der »Physiologie der menschlichen Sprache« 1866) angestellt worden. Auch Helmholtz notificirt gelegentlich eine Frage und Antwort (Lehre von den Tonempfindungen 4. Aufl. S. 392). Mehrere ältere Versuche, die mir nicht näher bekannt geworden, findet man bei Merkel theilweise ausgezogen. Darunter ist ein von Hänle notirtes Beispiel nicht ohne Interesse, in welchem die wachsende Dringlichkeit eines Zurufes (Adolf!) und die Aergerlichkeit des Rufenden über ausbleibende Antwort durch die stufenweise Erhöhung des Intervalles bis zur Octave analog wie in dem Beispiele Spencer's wiedergegeben ist; nur daß die erste Silbe hier den tieferen, die

zweite den höheren Ton giebt. Aber eben hieran sieht man, wie wesentliche Unterschiede platzgreifen. Und welcherlei Umstände bei solchen Notirungen oft den Ausschlag geben, lehren zwei Beispiele von Merkel selbst. Die Worte »nu freilich!« sind mit *c f as* oder *c F f* notirt. Die Notirung ist hier, nun freilich, sehr getreu, denn man erkennt im Tonfall — das schönste Sächsisch; während der Autor die in der Natur des Menschen liegende Betonung geben will und das singende Sprechen den Leipzigern ausdrücklich abspricht. Er geht im Vertrauen auf seine Notirungskunst soweit, ganzen langen Bach'schen Recitativen in der Matthäuspassion correctere, und zwar musikalisch correctere, gegenüberzusetzen, die man sehen muß. Wohl gesteht er zu, noch nicht die nöthige Uebung im musikalischen Satz zu haben, um ein declamirtes Notengebilde in einer den Kenner befriedigenden Weise zu harmonisiren und musikalisch abzurunden; wagt aber gleichwohl selbst die Harmonisirung und beginnt mit der Folge des *F*-moll- und *As*-dur-Dreiklanges in erster Lage! Zuletzt meint er sogar durch seine Notirungen den Beweis geliefert zu haben, daß die Accorde in der Rede des Menschen vorausgegeben seien; »das interessanteste, bedeutungsvollste Resultat«, wie er sagt. In Wahrheit führt die aus der Musik stammende Vorliebe für consonante Intervalle natürlicher Weise dazu, sie öfter als dissonante, namentlich als die ungewöhnlicheren, in die Sprache hineinzuhören. Man kann nach solchen Zügen schon urtheilen, wie es mit einer Sache stehen muß, die selbst in einem schwer einherschreitenden gelehrten Werke zu solchen Auswüchsen führt. Hier mag denn auch nebenbei bemerkt werden, wie so manche Anhänger der Theorie vom sprachlichen Ursprunge der Musik, hochachtbare Namen, doch auf musikalische Einsicht nicht größeren Anspruch erheben können. Begreiflich ist es aber, daß Liebhaber und Kenner der Sprache auch die Vorzüge und das Wesen der Musik in ihr zu finden meinen.

Die an allgemeine und genaue Regeln des Tonfalles glauben, werden sich in Ewigkeit streiten. Nationen, Gegenden, Städte, Männer und Weiber, Erwachsene und Kinder, betonen weit verschieden, auch bei annähernd gleicher Art und Stärke des Affectes. Selbst auf den zufälligen Umfang der Stimme kommt es an; wenn z. B. zwei Menschen in höchster Erregung die Grenzen ihrer Stimme nach oben und unten benutzen. Ja Gurney wird Recht haben, daß ein Individuum in zwei gleichen Fällen niemals genau dieselbe Betonung gebraucht, oder besser (da dies strenggenommen selbstverständlich): daß fast immer merkliche, wenn auch nicht notirbare, Unterschiede vorhanden sind. Denn der gleiche Affect des gleichen

Menschen ist nicht die einzige Bedingung für den Tonfall; es wirken auch rein physische und unabhängig davon variirende Bedingungen mit.

Die Verschiedenheit des Accentes unter den Nationen hat Rousseau anerkannt, daraus aber nur geschlossen, daß auch die Musik national sein müsse, um zu wirken. So mochte Rousseau schließen. Wir aber haben Beethoven, haben die Allgewalt der reinen Instrumentalmusik erlebt. Was kümmert sich die Eroica, die *C*-moll-Symphonie, alle Nationen ergreifend und zum Enthusiasmus fortreißend, um englische, russische und französische Spracheigenheiten? Man sollte einen durch die Thatsachen eclatant widerlegten Irrthum heute nicht mehr erneuern. Und wenn Einigen, selbst unter den Musikgelehrten, Beethoven nur als Abfall (im doppelten Wortsinne) und der reine contrapunctische Gesang als das einzig Wahre erscheint, einerlei — sie können die Thatsache jener internationalen Gewalt nicht hinwegschaffen, mögen sie auch ihre eigene Person salviren und jener eine kurze Dauer voraussagen. Sie ist Musik, ist in der Welt gewesen und einstweilen noch da, und daraus folgt, daß Musik nicht durch die nach Nationen verschiedenen Sprachaccente innerlich bedingt ist.

Nicht bloß aber sind die gesprochenen Tonveränderungen niemals genau und übereinstimmend auf musikalische Intervalle zurückzuführen, sondern vielfach verbietet sich schon der Versuch dazu von vornherein: wenn die Tonveränderung stetig erfolgt. Alte Schriftsteller finden in der Stetigkeit sogar die Definition des Sprachtones. Man kann hier nicht etwa annehmen, daß Vierteltöne oder noch kleinere enharmonische Intervalle die Notirung ermöglichen würden (Rousseau) oder selbst historisch die Brücke zwischen Sprache und gegenwärtiger Musik gebildet hätten. Denn eine bestimmte Zahl discreter Stufen, mögen wir diese noch so sehr vervielfältigen und verkleinern, bleibt eine bestimmte Stufenzahl und wird nicht eine stetige Bewegung. Wenn sie freilich zuletzt unmerklich klein werden, so muß der Uebergang uns continuirlich s c h e i n e n; und mehr können wir auch bei der Sprache nicht behaupten. Aber dann hat eben Musik längst aufgehört, da sie unbedingt Intervalle von m e r k l i c h e r Verschiedenheit der Töne voraussetzt. Auch historisch können enharmonische Intervalle nicht von der Sprache zur Musik hinübergeführt haben. Zu diesen kleinen Intervallen kann man nur von den großen her gekommen sein, geleitet durch die bekannten Rechnungsoperationen, in denen die griechischen und wohl schon frühere Theoretiker Meister waren, und aus Anlaß dieser Rechnungen auch durch feine Stimmversuche. In der praktischen Musik mag man sie

dann auf Grund von Analogien des Sprechens und in dem Bestreben, das Recitativ möglichst der Sprache zu nähern, sowie aus anderen ästhetischen Motiven verwendet haben. Dieselben Bedürfnisse konnten auch unabhängig von der Theorie zur Einschiebung von Zwischentönen in die bereits gegebenen größeren Intervalle führen und ihre Rechtfertigung nachträglich von der Theorie verlangen. Unmöglich hingegen ist es vom Standpuncte der psychologischen Akustik, daß enharmonische Systeme den historischen Ausgangspunct der Leiterentwickelung gebildet hätten. Fétis vertheidigt diese Meinung im Hinblick auf den Zusammenhang griechischer mit orientalischer Musik. Aber die orientalischen Leitern, wie sie historisch vorliegen, sind selbst schon späte Producte. Zeichnen sich die Octaven, Quinten, Quarten durch irgend welche Eigenthümlichkeit für das Gehör aus, so mußte diese Eigenthümlichkeit ihnen nicht erst nachträglich den Sieg über kleinere Intervalle verschaffen, sondern zuallererst in's Gehör fallen.

Daher kann ich auch nicht glauben, daß die Griechen und frühere Völker einen Sprachgesang im Sinne einer wirklichen Mitte zwischen Sprechen und Singen geübt hätten. Solches Mittelding ist unmöglich wie die Sphinx und der Centaur. Takt und Harmonie können fehlen; aber solange bestimmte Intervalle ausschließlich gebraucht werden, ist es kein Sprechen. Die erhaltenen Fragmente griechischer Musik sind Gesang im vollen Sinne. Und das Gleiche gilt von dem angeblich altjüdischen »Sprachgesang«, den L. Haupt (Sechs alttestamentliche Psalmen 1854) und Arends (Ueber den Sprachgesang der Vorzeit 1867) hergestellt zu haben glauben; Versuche, die nebenbei, wenn sie gelungen wären, wenig Achtung vor diesem Sprachgesang erwecken könnten, die aber schon in dem Gedanken der Harmonisirung und in der von Fehlern strotzenden Ausführung dieses Gedankens wieder einmal gänzlichen Mangel der elementarsten musikalischen Geschicklichkeit zur Schau tragen.

Einen gewissen Werth für die vergleichende Sprachforschung, auch praktischen Nutzen für Erlernung fremder Sprachen oder für Declamationsübungen könnten Notirungen der Rede wohl erlangen. Aber auch dann dürften sich, zumal für den letzteren Zweck, nicht Schablonen für bestimmte Classen von Sprachwendungen oder Gefühlsäußerungen, sondern für jeden individuellen Satz, jedes individuelle Gedicht eine besondere Notirung empfehlen, die durchaus vom ganzen Zusammenhange bedingt ist. Denn der Tonfall jedes Wortes wechselt auch mit der Stimmung und dem Gedankengehalt sowohl des Ganzen als jedes Theiles. Allgemeine Regeln, wie sie im alten liturgischen Gesang für den Tonfall beim Komma, Punct,

Fragezeichen vorgeschrieben wurden, waren nur veranlaßt durch das Streben nach Uniformirung der von Vielen gemeinsam vorgetragenen Gebete. (Darin hat, wie ich glaube, der sog. Sprachgesang überhaupt seine Wurzel: man wählte eine bestimmte absolute Tonhöhe, die den Meisten bequem lag, und diejenigen unter den bereits in der Musik gebräuchlichen Intervallen, welche dem durchschnittlichen Tonfall der Sprache bei jenen grammatischen Wendungen am nächsten kamen.) Für Notirungen zu declamatorischen Uebungszwecken wäre allerdings vielleicht unser Notensystem durch Vierteltöne zu bereichern oder ein ganz neues Zeichensystem und jedenfalls Zeichen für stetige Uebergänge zwischen bestimmten Grenzen einzuführen. Nach dem Titel und einer kurzen Charakteristik zweier englischen Werke, deren ich nicht habhaft werden konnte, vermuthe ich, daß darin der Versuch neuer Systeme bereits gemacht ist (Steele, an Essay towards etablishing the melody and measure of Speech 1776. Walker, the Melody of Speaking 1787). Desgleichen in einer Dissertation von C. G. Schocher, Leipzig 1791, nach K. Ch. Fr. Krause's Anfangsgründen der allgemeinen Musik 1838, S. 137. —

Erwägungen dieser Art, die nur als Ergänzungen der Gurney'schen Kritik betrachtet sein wollen, zwingen also, deren Hauptgedanken durchaus beizustimmen. Nicht ebenso unbedingt ihren Einzelheiten. Gurney liebt es, seinen Meinungen einen kräftigen, zuweilen sogar crassen Ausdruck zu geben, der leicht zum Widerspruch oder zu Einschränkungen reizt. Indessen diese Einschränkungen vermindern nicht, sondern erhöhen im gegenwärtigen Falle die Kraft der Argumentation, indem sie die über's Ziel hinausschießende Polemik genau auf dieses hinlenken. Gewiß war es z. B. eine Extravaganz Spencer's, als unterscheidendes Merkmal der Musik weite Intervalle und schnelle Tonveränderung hinzustellen. Aber andrerseits haben die von Gurney angeführten Fälle höchst leidenschaftlicher Musik mit kleinen Intervallen und langsamer Bewegung doch auch ihre Analogie in der Sprache eines Menschen, der einen tiefen Groll oder Schmerz oder ein schauerliches Geheimniß langsam und monoton kundgiebt. Für Spencer beweist dies Nichts; es gehört in die Gruppe jener von Gurney selbst hervorgehobenen Analogien, welche wirksam werden, nachdem einmal Musik und Sprache da sind, welche aber nicht einen reellen Uebergang zwischen beiden vermitteln. Möge also der Leser, wenn ihm solche Einwendungen bei der Lectüre des Obigen in den Sinn gekommen, ihnen immerhin Folge geben: sie werden an der Sache selbst und der ihr innewohnenden Ueberzeugungskraft nichts ändern.

Handelt es sich darum, von dem gestrandeten Schiff möglichst

brauchbares Material zu gewinnen, so ließe sich noch Manches herbeitragen. Schon das allgemeine Princip der Uebertreibung, welches Spencer so unglücklich als Erzeugungsprincip einer ganzen Kunst hinstellte, enthält eine partielle Wahrheit für alle Künste, die nur selbst nicht übertrieben, vielmehr durch ein ebenso wahres Princip der Beschränkung beschränkt werden muß. Besonders aber verdienen die Einflüsse Beachtung, die sich von der Sprache wirklich in die Musik hinüberziehen und von Gurney bei Weitem nicht vollständig ausgeschöpft sind. Sie werden zunächst bei der Vocalmusik sichtbar. Von Recitativen zu schweigen — in jedem Theile eines guten Liedes kann man wenigstens an dem Auf- und Abgehen der Melodie die Spuren des declamirenden Tonfalles wahrnehmen. Natürlich, da der Componist es sich innerlich oder äußerlich vordeclamirt. Von der Richtigkeit des Princips ist Jeder überzeugt; Viele werden aber doch bei genauerem Zusehen überrascht sein von der Fülle dieser Spuren, die, ohne als solche erkannt zu werden, zu den Wirkungen des Liedes nicht wenig beitragen.

Von da sind die Einflüsse auf die Instrumentalmusik hinübergewandert. Es wurde im vorigen Jahrhundert viel mehr als heutzutage die Vorschrift betont, daß der Spieler den Gesang nachahmen müsse, wenn auch häufig das Umgekehrte stattfand. Siehe oben Mattheson, Scheibe, Marpurg. »Wer nicht singen kann, sagt Ersterer, weiß auch nicht zu spielen.« Und vom Componisten redend: »Wenn sein Hals gleich nichts nützet, so müssen doch seine singenden Gedanken den Fingern ihre Befehle ertheilen: sonst ist alles hölzern und todt.« In einer Violinschule heißt es: »Wer weiß denn nicht, daß die Singmusik allerzeit das Augenmerk aller Instrumentalisten sein soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?« Unter dem Einfluß solcher Vorschriften hat sich in der That die Technik des Vortrages besonders auf der Violine gebildet. Das leichte Anschwellen jedes längeren Tons, das leise Vibriren desselben (heute von ausgezeichneten Spielern in weitem Umfange geübt), das rasche Herunterschleifen zum nächsten Ton durch Gleiten des Fingers, welches zwar wie das Tremoliren im Princip verboten ist, aber von den Besten vielfach practicirt wird, der Fingerwechsel auf Einem Tone, die geringe Erhöhung des Leittones und andere derartige ausdrucksvolle Abweichungen (in Abweichungen läge nach Lussy überhaupt das Geheimniß des Ausdrucks), manche Züge in der Benutzung des Flageolet u. dgl. haben sehr wahrscheinlich die Quelle ihrer Gefühlswirkung in der Nachahmung der menschlichen Stimme in Bezug auf Einsatz, Haltung, Tonwechsel auf Einer Silbe, Silbenweehsel auf Einem Tone,

Registergebrauch etc. Wohl würden auch ohne dieses Mittelglied einige der genannten Züge aus anderen Gründen den Eindruck der »Beseelung« des Tones erhöhen; aber factisch ist gewiß diese Association Hauptvermittlerin. Ein von Neueren ganz vorzugsweise ausgebeutetes, doch auch früher benutztes Wirkungsmittel, die Wiederholung einer Melodie oder Tonphrase mit Erhöhung des Ganzen um eine halbe oder ganze Tonstufe, gründet ohne Zweifel im Singen und Sprechen. »Die Stimme, bemerkt schon Rousseau, hebt sich naturgemäß, wenn man eine und dieselbe Sache Jemand wiederholt sagt« (Observations sur l'Alcèste). Man kann ferner auf den Gebrauch recitativischer Formen hinweisen, wie in Beethoven's Sonaten op. 31, n. 2 und op. 110, in der *D*-moll-Symphonie, dem *Cis*-moll-Quartett; in Mendelsohn's Cellosonate *D*-dur, u. s. w. einen Gebrauch, den aber nur Meister ausnahmsweise üben mögen, der zumal in der Neunten seine besonderen Motive hat.

Eine sehr merkwürdige Wechselwirkung scheint den specifischen Gefühlsausdruck zu Stande gebracht zu haben, der mit der absteigenden kleinen Terz verbunden ist, wenn sie isolirt oder in gewissen Schlußwendungen gebraucht wird (wie in vielen Volksliedern, auch häufig bei Schubert und in Instrumentalcompositionen Beethoven's.) Man faßt sie im isolirten Zustand wegen des Uebergewichtes der Durtonart für unsere musikalische Gewohnheit als obere Hälfte eines Durdreiklanges; und bei den erwähnten Schlußwendungen ergiebt sich diese Auffassung ohnedies aus dem Zusammenhang. Im Durklang hat die obere Terz, wie wir später (unter »Gurney«) gelegentlich hören werden, ihren Gefühlscharakter wesentlich der Nachwirkung gewisser melodischer Eigenschaften der Durleiter zu danken; auch hat das gleichzeitige Hören der Töne im Accord den Ausdruck verstärkt und bereichert. Daher stammt aber nur das Freudige, das ebenso der großen Terz im Durklang eignet. Der besonders weiche, träumerische Ausdruck, wie von halbgeöffneten Lidern, entspringt offenbar dem Umstand, daß von der Dominante nicht auf die völlig abschließende Tonica, sondern nur auf die Mediante herabgegangen wird. Man braucht nur den bestimmten, energischen Ausdruck damit zu vergleichen, der an den Uebergang von der Dominante zur Tonica geknüpft ist. Nun wird aber die absteigende Terz unabhängig von speciell künstlerischer Verwendung bei Rufen aller Art in einladender Absicht, beim grüßenden oder lockenden Hirtenruf von Berg zu Thal und tausend verwandten Anlässen des täglichen Lebens bekanntlich mit Vorliebe gebraucht; und dies unter Mitwirkung physiologischer Ursachen. Die Sprache des Rufenden beginnt nothwendig hoch. Der größtmöglichen Stärke halber singt er. Wer

häufig und ohne größere Aufregung ruft, wer auch die Stärke der Stimme, die nach unten hin immer geringer wird, bei der zweiten Silbe nicht zu sehr abnehmen lassen will, wird dabei eines der kleineren Intervalle gebrauchen. Aus musikalischen Motiven wird er, da er doch einmal singt, ein consonantes Intervall bevorzugen. Das kleinste consonante Intervall ist die kleine Terz. (Wir sprachen Kürze halber von Wollen und Bevorzugen; genauer handelt sich's um unwillkürliche Einflüsse der genannten Motive). Der so in Musik verwandelte Rufton ist vielfach auch in die künstlerische Musik (z. B. Baalsruf im Elias) übergegangen. Aber auch abgesehen davon wachsen nun der rein musikalischen Wendung, auch der bloß instrumentalen, sprachliche Erinnerungen oder deren Gefühlseffecte zu. Diese nur skizzirten Vorgänge würden zu genauer Analyse eine Abhandlung für sich erfordern; aber vielleicht macht die Skizze wenigstens deutlich, wie nach meinem Dafürhalten die Wirkungen sich hier verschlingen. Den Hauptvortheil von dem ganzen Proceß hat schließlich der Kukuk, der ja auch sonst gern von fremder Arbeit Nutzen zieht. Denn daß uns sein Gesang wie ein melodischer Ruf anmuthet, ist nicht sein Verdienst, sondern die Folge jener complicirten Mechanik in uns.

Dergleichen Beispiele häufen sich, je mehr man in den Charakter einzelner musikalischer Wendungen einzudringen sucht. Von allgemeinerer Bedeutung ist die Gefühlswirkung, die sich mit dem A u f - und A b s t e i g e n in der Tonreihe verknüpft. Sie geht aus von der, zwar auch in vielen Fällen der Natur, besonders aber bei der Stimme sich in höheren Tönen äußernden größeren Kraftausgabe. So knüpft sich an die höheren Töne der Anschein größerer Stärke, auch wenn sie dieselbe nicht wirklich besitzen, und gewährt das Aufsteigen den Eindruck des Crescendo, das Absteigen den des Diminuendo. Und daß das Melodiegefühl von diesem Eindruck durch und durch beherrscht wird, ist offenbar; wenngleich das Wie auch hier noch weiter zergliedert werden muß. —

Lassen wir also die in letzter Instanz von der Sprache herstammenden Ingredienzien selbst rein instrumentaler Wirkungen gelten, so ist doch jeder theoretischen Uebertreibung gegenüber wieder zu betonen, daß schon im Liede die N a c h b i l d u n g d e r D e c l a m a t i o n in tonaler Hinsicht (wir reden nicht vom Rhythmus) nicht den ganzen, n i c h t e i n m a l d e n H a u p t r e i z b i l d e t. Dieser ist und bleibt ein rein musikalischer, in der Verbindung der Intervalle begründeter, und fließt aus anderen, noch nicht völlig erforschten Quellen. Richtig sagt Fétis (Art. Villoteau des Dictionnaire): »Der declamatorische Gesang ist zweifellos ein Theil der Kunst und die Wahrheit des

Tonfalles eines der Elemente ihrer Aesthetik; aber nur ein Punct in ihrer Unendlichkeit.« In gleichem Sinne nennt Vischer-Köstlin die Sprachmelodie »verlorene Anklänge einer Tonwelt«[1].

Die Anhänger der Sprachtheorie müssen consequent behaupten, daß man ein gutes Lied machen könne (ich sage absichtlich machen), indem man nur die Declamation auf's getreueste in Noten übersetzt. Köhler glaubt dies wirklich. Aber im Gegentheil: man wird die Declamation dadurch schlecht machen, wird den eigenen Reiz der Sprache verlieren, ohne den der Musik zu gewinnen. Nehme man nur die Notirungen Merkel's oder entwerfe solche selbst möglichst getreu nach dem Tonfall der Rede, und singe sie. Sie klingen nicht besser als die Rede, sondern abscheulich oder lächerlich.

Warum eigentlich? da doch musikalische Klangfarbe, sichere Haltung der Tonhöhe, deutliche und feste Intervalle hinzukommen, die als ein ästhetischer Vorzug gelten? — Nun, diese Meinung von dem Vorzug, ja der ästhetischen Nothwendigkeit discreter fester Tonstufen scheint mir ein Irrthum, wenngleich er großen Namen (Helmholtz, Lotze) seine Sanction verdankt. Die festen Intervalle sind einfach das Material der Musik, ohne welches sie nicht existirte. Einen ästhetischen Vorzug bietet ihre Festigkeit an sich nicht, vielmehr sind im Allgemeinen gerade die stetigen Uebergänge die ausdrucksvolleren. Beispielsweise sogleich beim Sprechen, wie Gurney richtig bemerkt hat. Die aufgeregteste, auch die innigste Tongebung des Sprechenden läßt den Ton während Einer Silbe stetig gleiten. Allerdings zunächst nicht aus ästhetischen, sondern physiologischen Ursachen. Aber nachdem wir uns an gewisse stetige Uebergänge als Zeichen bestimmter Seelenzustände gewöhnt haben, werden sie ästhetische Ausdrucksmittel des Declamators. So bewundern wir auch bei großen Coloristen gerade die undefinirbaren Mitteltinten und continuirlichen Uebergänge, weil dies die Malerei der Natur ist. Einen Maler, der nur zwölf Farben, und immer unvermittelt nebeneinander, gebrauchte, würden wir verlachen.

Verzichtet demnach eine Kunst auf die Stetigkeit der Uebergänge, so muß sie schwerwiegende andere Vorzüge dafür gewinnen, um uns den Verlust verschmerzen zu lassen. Diese Vorzüge liegen für die Musik in den den Intervallen und ihren Verbindungen eigenen Gefühlswirkungen. Woher ihnen diese Wirkungen immer zukommen mögen, aus der Sprache stammen sie nicht oder nur zum verschwindend geringeren Theil. Denn wie wir uns erinnern: Aenderungen,

[1] Principiell nicht so entschieden, aber im Einzelnen lehrreich behandelt G. Engel, Aesthetik der Tonkunst (1884) S. 74 f., die Frage.

die für den sprachlichen Gefühlsausdruck nichts bedeuten, verändern den der Intervalle in's Gegentheil. Ahmt man also sklavisch die Sprache nach, so kann unmöglich der in den freien Intervallcombinationen verborgene unendliche Schatz von Gefühlswirkung, von ureigener musikalischer Schönheit zum Vorschein kommen. Den der Sprache eigenen aber hat man aufgegeben. Man hat ihre Erstgeburt um ein Linsengericht verkauft, ja um ein Phantom, das nie erreicht werden kann. Man hat ihren weichen, lebendig-beweglichen Leib in eine steife Fratze, ein Skelett verwandelt. Man hat den Löwen in einen Käfig gesperrt, dem Windspiel Stiefel angezogen. Es entsteht die wohlberechtigte Frage: Wozu wird hier überhaupt gesungen? warum nicht lieber sprechen, statt die Sprache durch das Organ der Sprache bloß nachzuahmen?

Wir sagen also geradezu: der Componist darf nicht dem Tonfall der Rede unbedingt principmäßig folgen. Er ist hierin um so freier, als die Declamation selbst sehr variable Tonwendungen gebraucht und im Gesange ihr wesentlichstes Ausdrucksmittel, die stetigen Uebergänge, doch einmal aufgegeben hat. Man analysire wiederum daraufhin ein beliebiges gutes Lied; man wird überall kleine, selbst größere Abweichungen finden, denen doch durch den melodischen Zusammenhang und Gefühlscharakter das Störende benommen ist. Ich will damit nicht dem berechtigten Tadel R. Wagner's gegen einige frühere Operncomponisten entgegentreten. Der Tadel trifft hauptsächlich den Rhythmus und andere Eigenschaften des Gesanges, von denen wir hier nicht sprechen. Seltsam aber erscheint der Hinweis auf die Arie »Dies Bildniß ist bezaubernd schön«, als einen Fall, wo selbst bei Mozart die Declamation alles, die Melodie im gewöhnlichen Sinne nichts sei; ein Beispiel, das auch seine Anhänger mit Vorliebe benützen. Ich kann die Declamation in Hinsicht des Tonfalles nur herzlich schlecht finden. Man geht doch nicht im Anfang so in die Höhe und fällt dann bis zum Schluß, sondern der Ton culminirt in der zweiten Silbe von »bezaubernd«. Ebenso verfehlt ist der Tonfall im zweiten Vers. Aber verfehlt ist bei Gott nicht der Mozart'sche Gesang. Köhler hat dies wohl bemerkt; er erläutert daran, wie öfters »der Gefühlszug eine ganze Wortreihe im Ausdruck bestimmt.« Man müsse die Declamation hier »im Zusammenhange mit der singenden Persönlichkeit und deren Individualität, sowie vom psychologischen Standpunct aus betrachten.« Das heißt doch: nicht nach der Sprache. »Das Gefühl faßt ihn (Tamino), hebt ihn erst hoch auf« u. s. w. Im Widerspruch mit dieser momentanen Erkenntniß, aber dem Princip getreu, hat Köhler selbst »Kennst Du das Land« nach der Sprachbetonung in Musik gesetzt. Durch die

künstliche Harmonisirung, die fortwährend die Aufmerksamkeit beansprucht, leidlich interessant; schön — möchte ich nicht sagen, vielmehr recht gequält. Die Compositionen desselben Liedes von Beethoven, Schubert und Schumann sind immer noch etwas besser. Daß aber die Melodie überhaupt erträglich, verdankt sie nicht der Declamation, die ganz eben so gut wäre, wenn man sie an verschiedenen Stellen um halbe Tonstufen änderte und so absoluten musikalischen Nonsens erzeugte. Bewiesen ist also nichts, als was ohnedies unseren großen Liedercomponisten in Fleisch und Blut lag: die Uebereinstimmung mit der Rede an gewissen Hauptwendepuncten der Tonbewegung.

Wir sprachen vom Liede. Strenger bindet sich natürlich seinem Wesen nach das Recitativ an den Tonfall. Dennoch gilt auch hier, daß die rein musikalische Schönheit allein die Existenz des Recitativs gegenüber der Sprache künstlerisch rechtfertigt. Die Geschichte desselben vom ältesten an, das wir wirklich kennen, dem gregorianischen Gesang, bis zu dem Wagner's, bietet reichen Stoff zur Erweiterung und Fructificirung dieser Betrachtungen. Nicht minder das Melodram, für welches sich eine Beurtheilung ergiebt, die mit der gewöhnlichen Geringschätzung desselben als einer »Zwittergattung« keineswegs, um so besser aber mit dem hochpoetischen und einheitlichen Stimmungscharakter des »Sommernachtstraums«, des »Manfred« übereinstimmt. Aber es ist Zeit abzubrechen. Wir sehen wenigstens, wie enge solche Speculationen auch mit actuellen Tagesfragen zusammenhängen.

2. Sully.

James Sully hat sich durch verschiedene philosophische Schriften als einer der objectivsten und unbefangensten Denker unter den neueren, und nicht bloß den englischen, Psychologen erwiesen. Seine Stärke liegt nicht in der Auffindung neuer Wege oder Theorien, sondern in der vielseitigen Berücksichtigung der vorhandenen: hiebei zieht er auch die deutsche Literatur in sein Bereich, welche Spencer ganz verschlossen scheint. Auch Sully hat seine musikalischen Untersuchungen zuerst in Zeitschriften veröffentlicht und sie dann in veränderter und wesentlich ergänzter Gestalt seinem Buche »Sensation and Intuition: Studies in Psychology and Aesthetics« (1874, 2. Aufl. 1880) einverleibt. Dem Leser, den die allgemeinsten ästhetischen Fragen interessiren, sei in diesem Buche, dessen Haupttitel übrigens zu seinem Hauptinhalt absolut nicht paßt, auch der letzte Essay über die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Aesthetik empfohlen. Hier kommen der siebente, achte und neunte in Betracht.

Von diesen drei Aufsätzen beschäftigt sich der erste, »Grundlage der musikalischen Sinnesempfindung«, hauptsächlich mit einer Würdigung der Helmholtz'schen Harmonielehre, welche 1863 zwischen Spencer's und Sully's Arbeiten publicirt worden war. Sully erblickt mit Recht in der Harmonie ein vorzügliches Beispiel jener mehrdeutigen psychischen Erscheinungen, die Zweifel erwecken, ob man sie als letzte unerklärliche oder als analysirbare Thatsachen aufzufassen habe (um die also der Streit der Nativisten und Empiristen nach unserer obigen Formulirung sich dreht), bei denen aber zugleich das vorgeschrittene physikalische und physiologische Wissen zu einer Anwendung desselben auf die psychologische Streitfrage besonders reizt. In richtiger Methodik stellt er zuerst die psychischen Thatsachen selbst, die Aussagen des Bewußtseins, fest, vergleicht dann mit denselben die physiologischen Hypothesen. Die Harmonie, sagt er, ist eine Empfindung sui generis, die man weder durch Analyse noch durch Analogien verständlicher machen kann. Ein Accord ist für unsere Empfindung nicht die bloße Summe der Einzeltöne, sondern etwas ganz Neues. Er ist auch nicht ein Verhältniß der einzelnen Töne, wie man nach Maßgabe der Farbenharmonie und anderer sog. harmonischer Verhältnisse denken könnte, bei denen eine gewisse Aehnlichkeit verschiedener Theile mit einander wahrgenommen wird. Das Accordgefühl resultirt keineswegs aus einer Vergleichung der verbundenen Töne; es ist eben so direct im Bewußtsein gegeben wie die Gefühlswirkung eines einzelnen Tones selbst. Am besten erkennt man dies, wenn man die den Accord bildenden Töne möglichst ununterscheidbar macht, etwa durch leichtes Arpeggiren bei aufgehobener Dämpfung, wobei der volle Eindruck des Accordes ohne deutliche Unterscheidung der Töne erzielt wird. Auch um die Unterschiede in der Gefühlswirkung der verschiedenen Accorde zu erkennen, muß man nach Sully die einzelnen Töne so ununterscheidbar als möglich machen und außerdem sich aller Nebengedanken an eine bestimmte Tonart u. dgl. enthalten; dann entdeckt man z. B. daß die große Terz eine reinere Harmonie ist als die kleine.

Die Lust an der Melodie muß in engem Zusammenhang stehen mit der an der Harmonie, da melodisch brauchbar nur solche Töne sind, die in harmonischen Beziehungen stehen, und auch der Grad der melodischen Annehmlichkeit genau dem der harmonischen Reinheit entspricht. Es folgt daher, daß auch das Melodiegefühl nicht durch eine Aehnlichkeitsvergleichung der aufeinanderfolgenden Töne bedingt ist. Nur die Octave und ihre Verdoppelungen bilden eine Ausnahme, indem hier wirklich eine Aehnlichkeit der beiden Töne ohrenfällig ist.

Die Helmholtz'sche Harmonielehre nun (deren Grundzüge wir hier als bekannt voraussetzen) erklärt Sully in Hinsicht der Begründung der Dissonanz auf die Schwebungen für einen höchst werthvollen Fortschritt der Erkenntniß. Weniger rückhaltlos äußert er sich über die positive Seite, wonach der einzelne Klang (mit Obertönen) und der Accord unter dasselbe Princip fallen und die musikalische Wirkung beider aus den mitklingenden Obertönen erklärt werden soll. Hiebei citirt Sully eine persönliche Mittheilung von Helmholtz, daß er den Unterschied des Klang- und des Harmoniegefühls in der That als einen bloß graduellen ansehe. Doch ist Sully selbst hievon nicht völlig überzeugt und tröstet sich nur damit, daß dieselbe Schwierigkeit auch für die ältere (pythagoräische) Theorie bestehe. Eine andere Schwierigkeit noch deutet er gelegentlich an: daß Octaven auch bei Anwendung einfacher Töne als melodische Intervalle erkannt werden und daß die Aehnlichkeit der beiden Töne ihm hier gleich groß erscheine, einerlei welche Klangfarbe (welche Zusammensetzung von Theiltönen in den einzelnen Klängen) man gebrauche.

Schließlich wirft Sully die Frage auf, in wie weit psychische Thätigkeiten beim Zustandekommen des Accordgefühls betheiligt seien; oder vielmehr, er kommt auf diese fundamentale Frage nun im Lichte der neuen Lehre zurück. Die psychologischen Theorien von Leibnitz, Herbart, Lotze werden scharf abgewiesen. Dem Letzteren wird dabei das Motiv untergeschoben, irgend ein Band zwischen Leiblichem und Geistigem zu finden, während man doch überall die Coordination bestimmter physischer mit bestimmten psychischen Erscheinungen als letzte Thatsache hinnehmen müsse. Dies wußte indessen Lotze ebenfalls. Der Grund, warum er auf den Herbartschen Versuch in etwas veränderter Form zurückkommen wollte, lag, wie Lotze in der von Sully citirten Untersuchung selbst ausführt, einfach in dem Unzulänglichen der Helmholtz'schen Lehre, speciell dem Mangel eines positiven Grundes für das harmonische Lustgefühl, welchen Mangel ja auch Sully einigermaßen empfindet. Sully meint nun selber, daß allerdings eine gewisse psychische Thätigkeit dem Harmoniegefühle zu Grunde liege, nämlich die undeutliche Wahrnehmung der Verschiedenheit der Töne. Und es sei möglich, daß diese undeutliche Wahrnehmung verschiedener Elemente, die sich vereinigen, ohne sich zu stören, etwas zu dem geheimnißvollen Vergnügen beitrage. So erkläre sich auch das Mysteriöse, was schon an den einzelnen Klang geknüpft sei (?), dessen Obertöne ebenfalls undeutlich unterschieden würden.

Bei der Melodie erkennt Sully auch die Mitwirkung von Aehn-

lichkeitsurtheilen an, die er bei der Harmonie ausschließt. Die Entdeckung von Familienähnlichkeiten (Verwandtschaften der Töne) sei immer eine angenehme Ueberraschung. Jeder Uebergang von einer zur anderen Erscheinung sei angenehm, wenn man dabei theils Gleichheit theils Ungleichheit zwischen denselben wahrnimmt. Endlich aber erinnert Sully, daß das volle Vergnügen an der Musik überhaupt nicht dem Kinde, sondern dem Erwachsenen zu Theil wird, also etwas mehr als bloßen Nervenreiz voraussetzt. Und hier deutet er auf »dunkle Erinnerungen an vergangene Erfahrung« hin, die Spencer zur Erklärung benutzt habe; die er selbst aber erst im dritten Essay ausführlicher heranzieht.

Der zweite Essay, »Das Schöne (Aspects of beauty) in der musikalischen Form« geht nun den mannigfachen Anlässen zum vergleichenden Denken nach, welche die Combination von Tönen und Accorden in ausgearbeiteten Musikstücken darbietet. Hier hat die intellectuelle Function, die bei einzelnen Klängen und Accorden nur schwach betheiligt ist, den weitesten Spielraum. Formästhetiker werden ihr Vergnügen daran haben, wie Sully hier überall die »Einheit in der Mannigfaltigkeit« wiederfindet, in der zeitlichen Beschaffenheit, Tact und Tempo, in der Accentuirung, im Auf- und Absteigen, in der melodischen Verwandtschaft der Töne, in der Folge von Accorden; wie er sodann im synthetischen Theile der Untersuchung den Parallelismus und die Alternation mit Rückkehr zum Thema als Hauptformen der Verbindung jener einheitlich-mannigfaltigen Bestandtheile unterscheidet und die Gattungen der Musik im Lichte dieser Einsicht betrachtet. Ich finde weniger Geschmack hieran, da zwar Alles richtig, aber für den in musikalischen Formen Aufgewachsenen, um es offen zu sagen, etwas langweilig ist. Auch was das allgemeine Princip angeht, so zweifelt ja Niemand, daß bei aller Kunst Einheit in der Vielheit eine Rolle spielt; aber wie und warum, das ist die Frage, und sie wäre vielleicht gerade an der Musik fruchtbringend zu erörtern. Wer die Wirkungen der Kunst nicht schon aus Erfahrung kennt, müßte doch aus Beschreibungen wie den obigen den Eindruck empfangen, daß nicht bloß die Kunsttheorie, sondern die Kunst selbst ein mäßiger Genuß und wenigstens die ihr zu Grunde liegende geistige Beschäftigung ziemlich hausbackener Art wäre.

Einzelne interessante Bemerkungen fehlen auch in diesem Aufsatze nicht und rechtfertigen das liebevolle Nachdenken, welches der Verf. darauf verwandt hat. Mit Recht betont er wiederholt den Einfluß der Uebung im Musikhören auf alle spätere Auffassung. So hinsichtlich des Tempo und der Modulation (»Anticipationen der Er-

fahrung« — könnte man hier mit Kant sagen), besonders aber hinsichtlich der Urtheile über Tonhöhe, Intervalle und melodische Verwandtschaft. Man trägt die Scala beständig im Kopfe, faßt jeden Uebergang als ein Multiplum der Halbtonstufe (?), jede Bewegung als auf- oder abwärtsgerichtet, lernt Intervalle wiedererkennen, was dann unzählige neue Aehnlichkeiten in der Aufeinanderfolge melodischer Schritte aufzufassen gestattet; man gewöhnt sich, einen Hauptton zu suchen und im Gedächtniß zu behalten, auf welchen alle anderen bezogen werden, erwartet denselben besonders am Schlusse wiederzufinden u. s. w. Daß als solcher Hauptton der tiefste der Scala gewählt wird, leitet Sully aus den Thatsachen der Theiltöne ab, da in der Regel der tiefste Theilton der stärkste ist. So gewöhne man sich schließlich, auch in der Leiter und in Melodien jedem Tone einen Baß in Gedanken hinzuzufügen, was die Auffassung einer feinen und verwickelten Melodie ebenso erleichtere, wie die Beziehung auf ein Coordinatensystem das Verständniß einer verwickelten Curve.

Galt der erste Essay vorzugsweise der sinnlichen Wirkung, der zweite der verständigen Erfassung der Musik, so beschäftigt sich der dritte, »Ueber die Natur und Grenzen des musikalischen Ausdruckes« besonders mit den Gefühlswirkungen. Hier treten sich die musikalischen Sterndeuter und die Exacten, welche die Seele wie einen Acker ausmessen, schroff gegenüber. Sully unterscheidet zunächst eine zweifache Erregung, eine direct von der Stärke und Klangfarbe der Töne abhängige und eine mehr diffuse, die auf das Ueberströmen von Nervenprocessen auf andere Kanäle und auf analoge geistige Vorgänge zurückzuführen sei. Dies führt auf die Spencer'sche Theorie, welche Sully acceptirt, aber in mehreren Puncten so wesentlich ergänzt, daß die neue Gestalt auch eine neue Betrachtung herausfordert. Er betont, daß das, was durch die allmälige Entfernung der Musik vom natürlichen Stimmausdruck ihr an Gefühlswirkung verloren gehen mußte, durch die Ausbildung der Kunstformen ersetzt wurde. Besonders aber fügt er die Ergebnisse der Helmholtz'schen Forschung in die Theorie ein: es sei anzunehmen, daß die durch ihre Verwandtschaft am angenehmsten in's Ohr fallenden Intervalle, z. B. Quinten, auch für die Stimme am leichtesten zu erzeugen seien. Man gebrauchte also vorwiegend solche Intervalle beim Sprechen. Hörte man dieselben nunmehr von einer anderen Tonquelle, so lag es nahe, die melodische Annehmlichkeit, welche sie durch ihre Verwandtschaft gewähren, mit der Erinnerung an die menschliche Sprache und das durch sie Ausgedrückte zu verbinden und so in rein instrumentalen Tonverbindungen gleichfalls den Ausdruck einer freudigen

oder traurigen Stimmung zu erblicken. Die Harmonie als Zusammenordnung mehrerer gleichzeitiger Töne ist nach Sully wahrscheinlich veranlaßt durch die gleichzeitigen sympathischen Stimmäußerungen mehrerer Personen; und so erscheint uns vermöge eines ähnlichen Uebertragungsprocesses ein durch seine sinnliche Wirkung angenehmer Zusammenklang zugleich als Aequivalent einer glücklichen Uebereinstimmung der Seelen. In analoger Weise bringt Sully auch die Einführung einer Tonica mit der Existenz eines mittleren Sprechtons in Verbindung. Die Tendenz, Töne als Symbole stimmlicher Aeußerungen aufzufassen, mußte durch das lange Ueberwiegen der Vocalmusik besonders verstärkt werden.

Näher unterscheidet Sully eine dreifache Bedeutung der Musik (was nun wieder unseren Gehaltsästhetikern gefallen wird) und erklärt sie aus den psychologischen Gesetzen der Association. Die Töne repräsentiren erstlich die physische Muskelbewegung, durch welche die Stimme erzeugt wird, zweitens Gefühlsregungen, die sich in stimmlichen Aeußerungen kundgeben, drittens irgend ein seelisches Subject solcher Gefühlsregungen. Die erste Bedeutung der Töne läßt sie uns auch als Ausdruck von Naturkräften auffassen, indem wir die eigene Muskelkraft, welche zur Erzeugung der Stimme aufgewandt wird, gleichsam hinter die durch Instrumente erzeugten Töne projiciren. Die zweite Bedeutung läßt uns Musik als Ausdruck des Gefühlslebens erscheinen. Vorstellungen können nicht durch sie ausgedrückt werden, da außer der Zahl und der Schnelligkeit des Verlaufes den Tönen nichts mit den Gedanken gemein und so kein Anknüpfungspunct bestimmter Associationen wie bei den Gefühlen gegeben ist. Die dritte Bedeutung gliedert sich wieder mehrfach: die Töne selbst scheinen uns zu trauern und zu jubeln; oder sie erscheinen als directe Gefühlsäußerungen des ausführenden oder schaffenden Künstlers oder auch irgend eines unbekannten Subjectes (wie beim »Duett« in Mendelssohn's Liedern ohne Worte); oder endlich als Ausdruck einer Naturseele (Pastoralsymphonie). Doch sind bestimmte Nachahmungen, wie bei Gemälden, hiebei nirgends möglich; nur gewisse allgemeine Züge einer Gefühlsgruppe, ihre quantitativen Eigenthümlichkeiten, werden illustrirt. Dafür ist aber auch die Quantität und Tiefe der Erregung um so größer und summiren sich dazu ganze Gruppen von Gefühlen, Myriaden individueller Erfahrungen, ja. wenn wir die plausible Hypothese annehmen, auch die unzählbaren Gefühlsregungen unserer Voreltern.

Von der gewonnenen Höhe aus wirft Sully einen Blick auf die Entwickelung der Musik. Der Gefühlsausdruck wird immer mehr idealisirt, d. h. feiner und zugleich stärker in seinen Dimensionen,

vager und allgemeiner in seinem Charakter. Seit die Instrumentalmusik die Oberhand gewonnen, geht dieser Proceß mächtig weiter. Und obgleich in der Werthschätzung der Vocal- und Instrumentalmusik individuellen Neigungen Raum gelassen werden muß (manche Personen, wie Lessing, wollen lieber bestimmt definirte Gefühle als unbestimmte), so ist doch die höchste Schönheit der Form wie die tiefste Aufregung und Befriedigung des Gemüthes nur durch die Instrumentalmusik möglich. —

Innerhalb des ganzen Gedankenganges fesselt unsere Aufmerksamkeit vor allem die Modification, welche Sully der Spencer'schen Theorie gegeben. Ganz neu ist auch diese Wendung der Sache nicht. La Cepède benutzt in der oben erwähnten Schrift 1785 bereits ganz ähnlich das Phänomen der Obertöne als Hilfsprincip für die Theorie der Sprachmusik. Gerade wie Sully lehrt La Cepède, daß die Obertöne nur undeutlich erfaßt würden; aber sie wirkten doch auf das Organ. In den Urzeiten, welche er höchst poetisch schildert, habe die Geliebte des Mannes, indem sie mit ihm zugleich singen wollte, die Octave entdeckt u. s. w. Auch bereits Condillac hat, wie wir oben hörten, beide Principien verknüpft; und Rameau selbst, der das Obertonprincip zur Erklärung der Consonanz einführte, dachte sich die letztere in der Ursprache besonders deutlich hervortretend. Ferner vgl. Helmholtz L. v. d. Tonempf. 4. Aufl. S. 391 f., 597 f.

Anscheinend handelt es sich nun hier bloß um eine Ergänzung der Sprachtheorie: aber der Zusatz ist wichtiger als die ganze Theorie und macht consequent durchgedacht deren Bedeutung auf das Minimum zusammenschrumpfen, welches ihr in der That zukommt. Freilich eben die Consequenz fehlt den Ausführungen Sully's, wie allen Compromissen. Dies zeigt sich schon an kleineren Zügen, wie wenn er Spencer's Behauptung, daß der menschliche Stimmklang für uns schlechthin die ergreifendste Wirkung besitze, entgegentritt, während doch diese Behauptung wesentlich mit der Spencer'schen Lehre zusammenhängt und aus ihr fließt (R. Wagner steht auch hier auf Seiten Spencers). Bedeutsamer wird die Incongruenz, wenn er die mächtigste Gefühlswirkung überhaupt für die reine Instrumentalmusik in Anspruch nimmt, während diese sich doch von dem angenommenen Urquell der Gefühlswirkung am weitesten entfernt und kaum mehr erheblich an sprachliche Wendungen erinnert. Latent ist dieser Widerspruch allerdings schon bei Spencer: man kann die Entwickelung der Musik nach dessen Voraussetzungen viel eher für eine Degeneration als für einen Fortschritt ansehen, da im Anfang die Uebertreibung der sprachlichen Accente am deutlichsten, also die Erinnerung an diese und damit die Gefühlswirkung am kräftig-

sten sein mußte. Sully macht einen Versuch, den Widerspruch los zu werden, indem er die beständige Abnahme der ursprünglichen Lustquelle durch die hinzukommende und immer wachsende Schönheit der Form compensirt werden läßt. Aber es würde dann eben nur jenes intellectuelle Vergnügen erklärt sein, welches nach Sully durch die Vergleichung der Formen, die Erfassung des Einheitlichen im Mannigfaltigen, entsteht, nicht die mysteriösen, in die tiefsten Abgründe der Seele reichenden Gefühlswirkungen. Für diese sollen jene »dunklen Erinnerungen an vergangene Erfahrungen« aufkommen, die aber nach dem Gesagten nur immer schwächer und schwächer wirken können, je weiter wir uns vom Ursprung der Musik entfernen.

Was es übrigens mit solchen dunklen Erinnerungen an Dinge, die wir nicht selbst erlebt haben, für eine Bewandtniß habe, sollte sich ein so umsichtiger Psychologe wie Sully auch wohl fragen, ehe er sie als Erklärungsprincip heranzieht. Die Meisten dürften weder helle noch dunkle Erinnerungen an die Gefühlssprache der Urmenschen in sich vorfinden. Sully selbst sagt, daß die volle Wirkung der Musik erst dem Erwachsenen zu Theil werde: das begreift sich, wenn Erinnerungen des eigenen Lebens im Spiele sind; wenn aber das Leben unserer Urahnen dunkel in uns fortlebt, warum sollte es nicht im Kinde ebenso wie im Erwachsenen, ja noch mehr sich geltend machen, da es noch nicht durch individuelle Erlebnisse in den Hintergrund gedrängt wird? Besonders aber müssen wir Sully fragen: Wenn die Schönheit der Formen es ist, welche die schwindenden Erinnerungen an die Sprachmusik ersetzt, wozu brauchen wir dann überhaupt diese ganze Hypothese? Um die gegenwärtigen Gefühlswirkungen der Musik zu erklären, hat Spencer sie ersonnen. Fließt dieser gegenwärtige Gefühlswerth weitaus überwiegend aus der durch vergleichendes Denken erfaßten Formschönheit, so brauchen wir kein anderes Hauptprincip. Und brauchen wir keines für die gegenwärtige Musik, so brauchen wir auch keines für die der grauen Vergangenheit, die wir uns ohnedies selbst nur hypothetisch construiren können. Denn daß es möglich und daß es angenehm ist, mit Tonformen zu spielen — immer vorausgesetzt, daß hierin wirklich an sich schon ein erheblicher Reiz liegt — konnte und mußte die Menschheit entdecken, auch ohne durch die sprachlichen Cadenzen darauf hingeführt zu werden. Bieten sich ja mancherlei Gelegenheiten zur Wahrnehmung und Herstellung von Tönen und Tonverbindungen. Auch für die Erfindung und Ausbildung der Harmonie würde in dem sinnlichen Reiz, welchen Sully ihr zuschreibt, ein völlig genügender Antrieb liegen. Im besten Falle also hätte Sully der Sprache nur das Verdienst lassen dürfen, als Ein

Anlaß unter anderen bei der Entstehung der Tonkunst mitgewirkt zu haben; aber nicht durfte er ihr consequent irgend eine principielle Bedeutung für den musikalischen Eindruck zuerkennen.

Auch im Einzelnen erweist sich die Verbindung der Helmholtz'schen mit der Spencer'schen Lehre als eine unglückliche. Die melodische Verwandtschaft von *c* und *g* beruht nach Helmholtz auf der Anwesenheit des gemeinsamen Obertones *g'*. Beim natürlichen Sprechen werden nun im Allgemeinen keine reinen Intervalle, sondern höchstens diesen nahekommende gebraucht. Diese besitzen aber keine gemeinsamen Obertöne. Gerade das tertium comparationis also, welches die Uebertragung des an den sprachlichen Tonfall geknüpften Gefühles auf das musikalische Intervall bewirken soll, fehlt. Nun vollends die Beziehung der Harmonie zum gleichzeitigen Sprechen mehrerer Personen! Eine gefällige Harmonie soll an das Zusammensprechen gleichgestimmter Seelen erinnern. Man spricht doch überhaupt nicht gleichzeitig, außer bei heftigem Streit oder Klatsch, an welchen nun eben die Harmonie nicht erinnert. Bei folgendem Satze Sully's kann ich mir überhaupt nichts denken: »*The convergence of two series from a wide interval to perfect unison, or from greatly unequal to equal intensities or rapidities, directly resembles the familiar vocal accompaniment of those interchanges of emotion which make up a considerable part of simple social life.*« Welche concreten Vorgänge im Tonreiche, im Gemüthsleben und in der Sprache Sully hiebei wohl im Auge hat? Verständlich ist dann wieder die Beziehung der Tonica auf den mittleren Sprechton und die Uebertragung des an letzteren geknüpften Gefühls der Ruhe auf die Tonica. Aber ich bezweifle die thatsächliche Richtigkeit dieser Erklärung. Der mittlere Sprechton ist der uns bequemste, auf dem wir also beim Mangel eines Affectes instinctiv verharren und zu dem wir beim Aufhören eines solchen instinctiv zurückkommen. Die Tonica ist derjenige Ton, auf welchen alle Leitertöne hinsichtlich ihrer Verwandtschaft bezogen und aus dem sie abgeleitet werden; sie hat sich mit steigender geistiger Zusammenfassung verschiedener Töne erst allmälig im Bewußtsein so festgesetzt, wie wir es jetzt finden. Beide Erscheinungen haben also völlig verschiedene Wurzeln, wenn sie auch eine oberflächliche Aehnlichkeit in sich selbst darbieten. Die Tonica hat ihre Geschichte, die wir zum Theil noch verfolgen können; der mittlere Sprechton hat keine Geschichte. Das an die Tonica geknüpfte Gefühl begreift sich genügend aus ihrer rein musikalischen Function und den damit verbundenen Nebenideen, unter denen die Erinnerung an den mittleren Sprechton nicht näher liegt als viele andere, die in den Erfahrungen aller Sinne und zumal

des Gesichts- und Muskelsinnes (bei räumlichen Bewegungen) gegeben sind. Daß die Tonica ursprünglich und noch bei den Griechen in der Mitte der Leiter lag, besser gesagt: daß der mittlere Leiterton früher die Bedeutung einer Tonica gehabt, scheint mir keineswegs erwiesen: wäre es dies aber, so würde es sich auch aus rein musikalischen Gründen nicht zu schwer begreifen lassen.

Als Anlaß und Leitfaden der Melodienbildung hat man sich nach Helmholtz die Wahrnehmung von Aehnlichkeiten zwischen aufeinanderfolgenden Klängen zu denken. Wenn dies Princip überhaupt richtig ist, d. h. wenn die durch die Obertöne vermittelten Aehnlichkeiten für unsre Voreltern wahrnehmbar waren und eine Lustquelle bildeten, so bedürfen wir keiner weiteren Erklärung. Ist es unrichtig, so kann das Spencer'sche ihm nicht aufhelfen. Sully zeigt sich aber auch in Hinsicht der Helmholtz'schen Lehre selbst nicht mit sich in Uebereinstimmung, wie dem aufmerksamen Leser vielleicht an dem obigen gedrängten Auszuge seiner Darstellung schon aufgefallen sein wird. Zuerst führt er unter den Thatsachen des Bewußtseins die an, daß das Vergnügen an der Melodie nicht durch die Wahrnehmung von Aehnlichkeiten aufeinanderfolgender Töne bedingt sei: und am Schlusse desselben Aufsatzes läßt er es in Consequenz der von ihm acceptirten Obertonlehre dennoch darauf beruhen. Er acceptirt diese Lehre: und findet trotzdem unter den consonanten Intervallen nur die Octaventöne einander ausgesprochen ähnlich. Vielleicht hat er in letzterer Bemerkung wieder Recht: aber wie sollen unsre Urvordern die Aehnlichkeit von Quinten —, von Terzentönen bemerkt haben, wenn nicht einmal wir sie bemerken? Die Aehnlichkeit der Octaventöne selbst findet Sully in gleicher Weise bei jeder Klangfarbe, selbst bei einfachen Tönen: wie kann er dann der Helmholtz'schen Verwandtschaftslehre überhaupt noch zustimmen? So führt er auch im Beginne des ersten Aufsatzes mit aller Entschiedenheit als Bewußtseinsthatsache an, daß der Eindruck des Accordes von dem des einzelnen Tones wesentlich verschieden sei: und am Schlusse zieht er nicht etwa die Consequenz, daß deswegen die Helmholtz'sche Hypothese falsch sein müsse, sondern — er citirt einen Ausspruch von Helmholtz selbst, wonach diesem die beiden Eindrücke *nicht* wesentlich verschieden erscheinen. Eine Schwierigkeit der Lehre gesteht er hier freilich zu; aber er müßte nach dem anfänglich Behaupteten, wenn es ihm mit den Bewußtseinsthatsachen Ernst war, die Unmöglichkeit jener folgern. Man kann ihn nicht etwa damit entschuldigen, daß er bloß Accord und *einfachen* Ton einander entgegensetzen wollte; denn es ist unter »note« offenbar der Ton im populären Sinne, wie er durch Anschlag einer

Claviertaste erzeugt wird, also der Klang nach Helmholtz'scher Terminologie verstanden. Dies ergiebt sich z. B. aus dem Arpeggioversuche, welchen Sully vorschlägt, aber auch sonst aus dem ganzen Zusammenhang. Und selbst wenn der einfache Ton gemeint wäre, so würde der Widerspruch nicht verschwinden; denn auch zwischen diesem und dem Accorde kann nach Helmholtz kein wesentlicher psychologischer Gegensatz bestehen, sondern nur der Unterschied eines mehr oder weniger vollen Klanges, ein Unterschied, den man durch successive Intensitätsverringerung der höheren Töne bis zu Null als einen continuirlichen erweisen kann.

Auch sonst enthält der erste grundlegende Aufsatz Bedenkliches. So den ebenerwähnten Arpeggioversuch. Wie soll dadurch eine geringere Unterscheidbarkeit der Töne erzielt werden als durch gleichzeitigen Anschlag? Man kann doch aufeinanderfolgende Töne leichter als gleichzeitige unterscheiden. Beim Austönen des Accordes verliert sich allerdings aus mehreren Gründen die Unterscheidbarkeit; dies aber ebensowohl, wenn er gleichzeitig als wenn er arpeggirend angegeben war. Und wäre wirklich die specifische Wirkung eines Accordes um so deutlicher, je undeutlicher die einzelnen Töne? Sully selbst läßt am Schlusse des Aufsatzes die Wahrnehmung einer Vielheit von Elementen, die sich vereinigen ohne sich zu stören, beim Harmoniegefühl eine Rolle spielen: man sollte meinen, daß die Deutlichkeit der Wahrnehmung dieser ihrer Function nur zu Gute kommen könne. Wenn sodann Sully, um die reine Wirkung eines Zusammenklanges zu erkennen, die Bedingung stellt, sich aller Nebengedanken, besonders der Beziehung eines Intervalles auf eine Tonart zu enthalten, so dürfte dies unausführbar und darum z. B. die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, daß die Inferiorität der kleinen gegenüber der großen Terz nicht auf dem isolirten Eindruck als solchem, sondern auf hinzugedachten Beziehungen beruhe. Unklar ist ferner die Behauptung, daß der Grad der melodischen Annehmlichkeit (sweetness) genau dem der harmonischen Reinheit (purity) entspreche. Mit der letzteren muß man doch nicht die melodische Annehmlichkeit, sondern melodische Reinheit vergleichen: und ob die harmonische mit der melodischen Reinheit sich allemal decke, ist noch nicht einstimmig ausgemacht (Intonation der melodischen Terzen u. dgl.); auch ist die Empfindlichkeit für Unreinheiten bei gleichzeitigen und bei aufeinanderfolgenden Tönen nicht dieselbe. Vergleichen wir aber die Annehmlichkeiten beiderseits, so fallen sie erst recht nicht zusammen: Secunden sind im Allgemeinen melodisch angenehm, harmonisch (für sich allein wenigstens) unangenehm.

Als erster und folgenreichster Mißgriff aber erscheint es mir,

daß Sully unter dem Namen Sensation Accordempfindung und Accordgefühl zusammenfaßt und untersucht. Schon der Titel des Aufsatzes zeigt diese Vermengung; es handelt sich für Sully factisch um die Basis des musikalischen Gefühls, er spricht aber von der Basis der musikalischen Empfindung. Und dies ist nicht eine harmlose Wortvertauschung. Die Sinnesempfindung bei einem Dreiklang oder einer großen Terz ist allezeit (pathologische Fälle abgerechnet) die nämliche, das Gefühl aber wechselt nach dem Zusammenhang, in welchem diese Toncombinationen vorkommen. Es war bekanntlich auch in verschiedenen Zeitläuften der Musikgeschichte ein sehr verschiedenes, ja entgegengesetztes, und ist noch entgegengesetzt bei verschiedenen Völkern. Die Unterscheidung der Consonanz und Dissonanz als eines Phänomens der Empfindung von den daran geknüpften Gefühlen ist die erste Bedingung einer klaren Untersuchung über diesen Gegenstand. Hätte Sully dieselbe beachtet, so würde er vielleicht auch gezögert haben, den Accord unbedingt als einen Eindruck sui generis gegenüber dem einzelnen Klang hinzustellen. Vom Accordgefühl, und zwar demjenigen, welches ein musikalischer und speciell in moderner Musik aufgewachsener Mensch erfährt, mag dies gelten; von der Sinnesempfindung gewiß nicht. Ein wesentlicher Gegensatz tritt allerdings in den Wahrnehmungen (nicht den Empfindungen) ein, sobald Einer die Töne des Accordes unterscheidet, die Theiltöne des Klanges aber nicht unterscheidet. Doch tritt diese Unterscheidungsfähigkeit nicht schlechthin bei Accorden, die Unfähigkeit nicht schlechthin bei Klängen zu Tage; es werden unter Umständen auch Klänge analysirt und Accorde nicht analysirt. Und gerade jenen wesentlichen Unterschied, jenachdem Analyse stattfindet oder nicht, trachtet Sully durch die »dunkle Wahrnehmung«, die er sowohl bei Accord- wie Obertönen statuirt, zu verwischen. Diese dunkle Wahrnehmung hat eine verdächtige Aehnlichkeit mit den »dunklen Erkenntnissen« der Schwingungsverhältnisse in der Leibnitz'schen Aesthetik, welche Sully so scharf bekämpft. Unmusikalische und auch viele musikalische Menschen nehmen die Obertöne nicht weniger dunkel wahr als die Schwingungszahlen, indem sie nämlich beide gar nicht wahrnehmen.

Ich fürchte, durch die Polemik nun schon, ganz gegen meinen Willen, den Eindruck der Gegnerschaft, ja der Geringschätzung gegenüber den Arbeiten Sully's hervorgebracht zu haben. Es ist aber Pflicht, gerade an solchen mit ernster Hingebung und großer Sachkenntniß verfaßten Schriften die Lücken und Inconsequenzen aufzuzeigen, weil dadurch allein, nicht durch Lobpreisungen, dem Fortschritt der Erkenntniß gedient wird. Leichtfertiges und Unverstän-

diges läßt man unberücksichtigt. Von den obigen Einwürfen treffen manche, wie der einer Vermengung von Gefühl und Empfindung in der Accordlehre, fast alle anderen Darstellungen ebenso; aber nicht überall sind sie gleich bedauerlich, wie gegenüber einer sonst so schönen Untersuchung. Sully hat zudem an wirklich fundamentale Puncte wenigstens gerührt, was man von manchen berühmteren Theoretikern nicht sagen kann. Gerade z. B. die Frage, ob und inwiefern eine geistige Thätigkeit, wie etwa das Unterscheiden der einzelnen Töne, für das Accordgefühl unentbehrlich sei, gehört zu den principiellen; und wir sahen Sully mehrfach damit beschäftigt. Von großer Bedeutung sind seine gelegentlichen Bemerkungen über die scheinbare Vermischung der Accordtöne und über ihre Vereinigung ohne gegenseitige Störung, wenn er auch die volle Bedeutung dieser Bemerkungen selbst nicht erkannt hat; ferner die im zweiten Aufsatz über den Einfluß der Gewohnheit, und vieles Treffende im dritten, in welchem besonders sich der geschulte Psychologe und Musikkenner offenbart. Wir müssen es aber dem dadurch angeregten Leser überlassen, selbstthätig darüber nachzusinnen, da auf diese allgemeineren ästhetischen Fragen hier nicht in der nöthigen Kürze positiv eingegangen werden kann und wir referirend und kritisirend ohnedies nachher bei Gurney, der eine entgegengesetzte Position vertritt, darauf zurückgeführt werden.

3. Darwin.

Der umfassende Geist dieses großen Naturforschers hat auch die Musik in das Bereich seiner Ideen gezogen. Es entging ihm nicht, daß in der Existenz dieser Kunst eine Art von Protest gegen sein Princip des Kampfes um's Dasein enthalten scheint, nach welchem bloß nützliche Fähigkeiten Aussicht haben, sich dauernd zu erhalten: und der von Spencer angegebene Nutzen schien ihm doch wohl zu weit hergeholt und zu indirect, um hier in Betracht zu kommen. »Da weder die Freude an dem Hervorbringen musikalischer Töne noch die Fähigkeit hiezu vom geringsten Nutzen für den Menschen in Hinsicht seiner gewöhnlichen Lebensverrichtungen sind, so müssen sie unter die geheimnißvollsten gerechnet werden, mit denen er versehen ist.« Aber Darwin fand für diese wie manche andere Fähigkeit, die ähnliche Schwierigkeit machte, ein Erklärungsprincip, welches das allgemeine des Kampfes um's Dasein oder der natürlichen Zuchtwahl ergänzt: das der geschlechtlichen Zuchtwahl.[1] In der

[1] Ueber das Verhältniß beider Principien äußert sich Häckel abweichend von Darwin. Nach diesem ist die geschlechtliche Zuchtwahl eine selbständige Form

»Abstammung des Menschen« (zuerst 1871, hier nach der deutschen Uebersetzung der dritten Auflage 1875 citirt) werden hierauf besonders die Farben und die Stimmäußerungen der Thiere zurückgeführt: diejenigen unter den Männchen, welche sich durch auffallende Farben oder Laute auszeichneten, wurden von den Weibchen bevorzugt und hatten so Gelegenheit, ihre Vorzüge zu vererben. Obgleich Darwin's Ausführungen Jedermann leicht zugänglich sind, erlaube ich mir eine gedrängte Darstellung derselben, da sich die dazu gehörigen Züge im ganzen Buche verstreut finden und das für unsren Zweck vorzüglich Wichtige auch besonders hervorgehoben werden will. Darwin untersucht sehr eingehend die Beschaffenheit, Veranlassung und Bildungsweise der Laute bei verschiedenen Thieren, den Fliegen, den Grillen und deren Verwandten, den Käferarten, Fröschen und Kröten, Vögeln, Säugethieren (I, 367, 369—78, 393—400, II, 23—24, 46—61, 255—59). Mit der Unbefangenheit, die ihn vor vielen seiner Anhänger auszeichnet, führt Darwin hiebei gleich gewissenhaft das seiner Lehre Günstige wie das Ungünstige an. Die Laute der Thiere haben verschiedene Zwecke. Der Hahn gluckt der Henne und diese den Küchlein, wenn ein guter Bissen gefunden wurde. Das Gackern der Henne, wenn sie ein Ei gelegt hat, mag wohl ihre Freude ausdrücken. Einige gesellig lebende Vögel rufen einander zu Hilfe und halten durch Rufe den Schwarm zusammen. Zuweilen dienen Laute als Warnungssignale. Sehr vielfach wollen sich die Thiere augenscheinlich nur damit unterhalten und ergötzen. Hirsche fordern sich durch Geschrei zum tödtlichen Kampfe. Thiere, die ihre Stimme häufig gebrauchen, bringen verschiedene Laute bei jeder starken Gemüthserregung hervor. Doch mehr als alle diese Zwecke, sagt Darwin, tritt der Eine hervor: die Weibchen zu rufen oder durch besondere Annehmlichkeit der Stimme zu locken. Und hiemit in Uebereinstimmung steht der Befund, daß sehr vielfach, wenn auch bei weitem nicht allgemein, die Männchen ausgebildetere Stimmorgane besitzen, sowie der Umstand, daß die Männchen der Vögel und fast aller Säugethiere hauptsächlich während der Paarungszeit singen, einige Säugethiere sogar außerdem völlig stumm sein sollen; obgleich wiederum zugegeben werden muß, daß das laute Geschrei des Hirsches während der Paarungszeit für ihn von keinem sonderlichen Nutzen ist, da hier vielmehr das Weibchen sich durch Rufen jenem bemerklich macht und sich von ihm aufsuchen läßt.

der Zuchtwahl neben der natürlichen. Nach Häckel (Generelle Morphologie II, 244) ist sie nur eine Modification der letzteren oder des Kampfes um's Dasein, sofern hierunter der Kampf um die Lebensbedürfnisse zu verstehen und die Fortpflanzung zu den letzteren zu rechnen ist.

In den meisten Fällen nun, wo die Stimme mit der geschlechtlichen Wahl in Verbindung steht, läßt sich nur behaupten, daß die Stimme als Zeichen dient. Doch hält es Darwin z. B. bei den Cicaden für wahrscheinlich, daß die Weibchen durch die anziehendste Stimme in der Auswahl bestimmt, daß also diese auch als Lockung gebraucht werde. Nach Bechstein, der sein Leben lang Vögel hielt, wählt sich der weibliche Kanarienvogel oder Fink unter Hunderten den besten Sänger aus. Bei den Säugethieren findet Darwin dafür bis jetzt keinen Beweis; ausgenommen beim Hylobates agilis. Ueber diesen Gibbon führt er die Beobachtung von Waterhouse an, wonach derselbe die chromatische Scala auf- und abwärts exact singe. Darwin's Sohn hörte im zoologischen Garten auch den Hylobates leuciscus »eine Cadenz von drei Noten in reinen musikalischen Intervallen und mit einem hellen musikalischen Tone singen«. Und ein wohlbekannter Beobachter, Lockwood, beschreibt den Gesang einer amerikanischen Maus ganz in musikalischen Formeln, giebt auch die Noten. Diese Thatsachen betrachtet Darwin als Zeugniß, daß die bezüglichen Thiere ihre Weibchen nicht bloß rufen, sondern durch die Annehmlichkeit ihrer Melodien bezaubern wollen.

Nun zur menschlichen Musik. Allgemein, sagt Darwin, wird zugegeben, daß der Gesang Ursprung der Instrumentalmusik und daß er bei den wildesten Völkern vorhanden ist. Die Musik erregt nicht in uns die schrecklichen Stimmungen des Entsetzens u. dgl., sondern die sanften der Zärtlichkeit, Liebe, auch die kraftvollen des kriegerischen Muthes und Triumphes. Nahezu dieselben Regungen, nur schwächer und einfacher, werden wahrscheinlich von den singenden Vogelmännchen empfunden. Die Liebe ist auch bei uns noch das häufigste Thema der Gesänge. Die musikalischen Gefühle und Ideen erscheinen in ihrer Unbestimmtheit und Tiefe wie geistige Rückschläge auf Regungen und Gedanken einer längstvergangenen Zeit. Alles dieses wird einigermaßen verständlich, wenn wir annehmen dürfen, daß die halbmenschlichen Urerzeuger des Menschen während der Zeit ihrer Brautwerbung musikalische Töne und Rhythmen gebraucht haben. Nach dem Princip der vererbten Associationen werden dann musikalische Töne in uns leicht in einer unbestimmten Art die starken Erregungen jener Zeit hervorrufen. Ueber den Gebrauch der Stimme bei den Vierhändern während der Zeit der Liebe ist so wenig bekannt, daß wir kaum entscheiden können, ob die Gewohnheit zu singen zuerst bei den Männchen oder Weibchen aufkam: aber da die Frauen im Allgemeinen lieblichere Stimmen besitzen, so können wir schließen, daß sie es in der Urzeit waren, die zuerst musikalische Kräfte zur Anziehung des anderen Geschlechts

sich aneigneten. »Jedenfalls muß dies aber lange vorher geschehen sein, ehe unsre Urahnen hinreichend menschlich wurden, um ihre Frauen bloß als nützliche Sclaven zu behandeln und zu schätzen.« Man glaubt hier Swift zu hören.

Gegen Spencer bemerkt Darwin: da musikalische Fähigkeiten sich weit in's Thierreich hinein erstrecken, während die articulirte Sprache erst dem Menschen eignet, so wäre es im Widerspruch mit dem Entwickelungsprincip, wenn wir die Musik aus der Sprache ableiten wollten. Wir können vielmehr umgekehrt annehmen, daß die musikalischen Laute eine der Grundlagen für die Sprache wurden (darüber Näheres I, 112 f.).

Auf die Entstehung der Instrumentalmusik geht Darwin nicht näher ein, nachdem er ihren Ursprung aus der Vocalmusik als allgemein zugestanden bezeichnet. Vorher aber, bei der Untersuchung der einzelnen Thierarten, nimmt er mehrmals Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß auch im Thierreiche sich gelegentlich eine Art Instrumentalmusik finde. So das Striduliren von Insecten, die summenden, trommelnden, schwirrenden, klopfenden, rasselnden Geräusche verschiedener Vögel. Hier scheint mir indessen eine Inconsequenz vorzuliegen. Denn wenn sich, wie Darwin behauptet, bei den Urmenschen bloß Vocalmusik findet und sich die Instrumentalmusik aus dieser entwickelte, so sollte man gemäß der Continuität der Gesammtentwickelung erwarten, daß nicht schon vorher Instrumentalmusik dagewesen und dann wieder verloren gegangen sei. Schon darum wäre es wohl passender gewesen, jene Geräusche nicht unter den Begriff der Instrumentalmusik zu bringen.

In dem Werke über den »Ausdruck der Gemüthsbewegungen« kommt Darwin von dem besonderen Gesichtspunct, den der Zweck dieses Werkes bedingt, nochmals auf die Theorie und setzt auch die Polemik gegen Spencer fort (deutsche Ausgabe 1872, S. 87 f., 221 f.)

Häckel acceptirt Darwin's Anschauungen auch in diesem Puncte. Aber wie in allen Dingen geht er auch hier viel apodiktischer und mit starken Uebertreibungen vor. Von den »außerordentlichen und höchst bewunderungswürdigen Modulationen der Stimme« bei den Vögeln sprechend, meint er: »in dieser Beziehung kommen manche Singvögel nicht allein den besten menschlichen Sängern gleich, sondern sie übertreffen sie noch bedeutend an Wohlklang, Umfang, Zartheit, Modulationsfähigkeit der Stimme und an Mannigfaltigkeit der Singweisen«. (Generelle Morphologie II, 246—47). —

Es ist für die Auffassung der Darwin'schen Lehre wesentlich, sich zu vergegenwärtigen, daß ihr zu Folge das Musikgefühl seinem wesentlichsten Bestandtheile nach in beständiger Abnahme begriffen

ist, wenn auch Darwin diese Folgerung nicht ausspricht. Denn in demselben Maße als die anfänglich enge Verbindung der Musik mit sexuellen Zwecken sich lockerte, mußte das associirte und vererbte Element des Musikgefühls schwächer werden, da es nicht mehr die nöthige Nahrung erhielt. Nichtgebrauch läßt körperliche Glieder im Laufe der Generationen schwinden: analog mußte es dem Musikgefühl ergehen, sobald Musik nicht mehr im früheren Maße als Lockmittel diente. Beobachten wir doch auch im individuellen Leben Aehnliches bei Solchen, deren musikalischer Eifer zur Zeit der Brautwerbung ungewöhnliche Dimensionen angenommen hatte. Dazu kommt, daß mit der Zeit süße Liebe nicht mehr bloß in Tönen, sondern auch in Versen denken lernte und selbst durch weniger poetische »Mittel« die darauf Reflectirenden bezauberte; daß sich ferner die Zeit der Brautwerbung bis auf einen zumeist kurzen Bruchtheil des Lebens einschränkte. Daher mußten die dem sexuellen Leben entstammenden Eindrücke musikalischer Lust auf das Nervensystem und damit die erbliche Disposition zur Musikfreude abnehmen; zumal da auch die Musik selbst in ihren Formen sich von den ursprünglichen entfernte und Saiten anschlug, die in liebenden Herzen keinen Widerhall fanden. Darwin hat bekanntlich auf einen großen Theil der unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen eine analoge Erklärungsweise angewandt wie hier auf die Musik: ursprünglich willkürliche und zweckmäßige Thätigkeiten werden durch Gewöhnung und Vererbung unwillkürlich und zwecklos. Diese mimischen Bewegungen sind aber sämmtlich im Vergleich mit den vorausgesetzten ursprünglichen rudimentär. Und so müssen es auch die Musikgefühle sein. Darwin selbst deutet an, daß sie gegenüber den ursprünglichen qualitativ immer unbestimmter werden. Dies kann nur als Folge ihrer Verflüchtigung verstanden werden. Metaphorisch: die vererbten »Erinnerungen« an die Vorfahren müssen stets dunkler werden, die Wellen, durch keinen primären Anstoß mehr erregt, sich verlaufen. Auch im individuellen Leben behalten oder erhöhen nur solche Gefühle ihre Stärke, die in der Sache selbst gründen und durch sie stets auf's Neue unter gleichen Umständen hervorgerufen werden, nicht aber die bloß associirten. Man sage nicht: der Organismus hat sich einmal an die intensivste Lust bei musikalischen Anlässen gewöhnt. Denn gerade nach der Entwickelungslehre giebt es keine von selbst fortdauernden Gewohnheiten. Hat ein Gebilde nicht in sich und seinen Leistungen die Kraft, sich fortwährend in der ungeheuren Concurrenz des Lebendigen zu erhalten und zu vervollkommnen, so wird es wie ein todter Stein im Flusse der Entwickelung unweigerlich abgeschliffen und zu Sand zerrieben. Es

wird also von der Musik und den Musikgefühlen nur das übrig bleiben, was nach Darwin auch ohne die Steigerung durch Verknüpfung mit der sexuellen Zuchtwahl bereits vorhanden ist und von der letzteren nur eben benutzt wird. Man sage auch nicht: Die Musik hat inzwischen eine Menge Vorzüge erlangt, tausendfache Blüthen getrieben, die ihr einen höheren immanenten, sachlichen Reiz verleihen. Sobald man zugiebt, daß die äußerlich associirten ererbten Liebesgefühle gegen die in der Beschaffenheit der Musik selbst wurzelnden Gefühle verschwinden, so verschwindet damit auch die Darwin'sche Erklärung.

Nach Darwin muß also die wahre Urgewalt der Musik und ihr mächtigster Reiz, nachdem das goldene Zeitalter, wo Liebe und Kunst sich zur Liebeskunst und Kunstliebe vereinigten, längst vorüber ist, auch wieder rückwärts entwickelt, degenerirt sein. Hiemit ist aber nicht gesagt, daß dieser Reiz nicht immer noch mächtiger sein kann als viele andere, namentlich als die sonst an höhere Sinnesempfindungen geknüpften Gefühle. Von so ungeheueren Erregungen kann auch nach vielen Jahrtausenden noch ein ganz beträchtlicher Rest vorhanden sein. Also ein Argument gegen die Lehre läßt sich insoweit hieraus nicht entnehmen. Im Gegentheil könnte man in den für uns überschwänglichen Berichten und Anschauungen griechischer Schriftsteller, selbst des nüchternen Aristoteles, von der Macht der Musik sogar eine gewisse Bestätigung dieser Folgerung erblicken; wenn anders man diese Gefühlsveränderungen während historischer Zeiten nicht lieber auf cultur- und kunsthistorische Umstände zurückführt. —

Ehe wir eine Beurtheilung der Lehre versuchen, sei eine Weiterbildung derselben von deutscher Seite erwähnt, die uns im Zusammenhang dieser Betrachtungen instructiv sein wird. H. Berg (Pseudonym, wie ich höre) findet in dem Schriftchen »Die Lust an der Musik« (1879) Schwierigkeiten in der Frage: Warum wurden bei den Bewerbungen gerade musikalische Töne und Rhythmen angewandt, und was konnte veranlassen, zwischen den Liedern Unterschiede zu machen und den einen Sänger dem andern vorzuziehen? Geht daraus nicht doch hervor, daß gewisse Töne und Tonverbindungen an sich angenehmer sind als andere? In der That hatte Darwin dies ausdrücklich vorausgesetzt (Abstammung II, 313). Berg glaubt aber keine ursprüngliche Annehmlichkeit bestimmter Toneindrücke, sondern nur Gradunterschiede der Unannehmlichkeit statuiren zu müssen (was ihm ja heute noch Einige für ihre Person bestätigen werden). Bevorzugt wurden solche Laute und Lautreihen, welche Ohr und Gehör am wenigsten unangenehm afficirten. Daß dann allmählig eine positive

Lust hinzukam, erklärt sich auf Darwins Weise, durch associirte Liebesgefühle.

Berg nimmt des Näheren an, daß die menschliche Stimme ursprünglich viel höher lag, wofür die im individuellen Leben eintretende Mutation als Beleg dient (die Ontogenie entspricht der Phylogenie). Und da die Mutation bei den Frauen geringer, so folgt, daß bei den Anthropoiden der Frauengesang später aufkam als der der Männer, was auch dem Umstande entspricht, daß letztere die Bewerber waren.

Die tiefe Stimme der Männer wird nun zunächst aus einem besonderen Princip hergeleitet: daraus, daß hiedurch vorzüglich die Aufmerksamkeit erregt, also Männer mit tieferer Stimmlage bevorzugt wurden (Princip der Mode). Zu diesem kommt aber als zweites und Hauptprincip hinzu: Solche Stimmveränderungen wurden vorgezogen, welche weniger Anstrengung bei der Wahrnehmung und Auffassung kosteten (Princip der Bequemlichkeit). Hier wird die Helmholtz'sche Dissonanzlehre wichtig, wonach Dissonanzen den Nerven besonders angreifen. Wenn trotzdem Dissonanzen in der Musik angewandt wurden und werden, so begreift sich dies nach Berg daraus, daß dadurch »eine Erleichterung der Auffassung durch das Gehör herbeigeführt werden kann (wie?) und somit hier die geringere Anstrengung des Nervencentrums in Betracht kommt, welches bei der Auffassung der Empfindungen thätig ist«. So mußten auch Tonfolgen vorgezogen werden, welche eine geringere Kraftausgabe der Aufmerksamkeit verlangten, indem sie eine gewisse Regelmäßigkeit im Takt, Aufbau u. s. w. besaßen. Ferner war einige Abwechselung erwünscht wegen sonst eintretender Ermüdung. Andrerseits erfreut das Gewohnte, da es leichter aufgefaßt wird. Diese aus dem Hauptprincip abgeleiteten Factoren wirken sich im einzelnen Falle zuweilen entgegen; dann ist ihr Effect durch das Ueberwiegen des einen bestimmt. Immer wendet sich die ästhetische Entscheidung der Combination zu, welche das geringste Maß der Anstrengung vom Gehör verlangt.

Bedeutsame Ergänzungen! So bedeutsam, daß sie, wenn überhaupt zutreffend, die Darwin'sche Erklärung selbst überflüssig machen. Wir erhalten eine Aesthetik in nuce, ein ästhetisches Fundamentalprincip. Dasselbe ist unter verschiedenen Titeln (Princip des kleinsten Kraftmaßes, der ökonomischen Verwendung der Mittel etc.) auch bereits von anderen Autoren, theils für specielle Erscheinungsgebiete (E. und W. Weber, Henle), theils allgemein (Avenarius, Vierordt) ausgesprochen worden. Diese Forscher haben es freilich nicht bloß zur Erklärung der Unlust, sondern, consequenter als Berg, auch der Lust benützt. Denn wenn die ästhetische Unlust wesentlich auf einer Unbequemlichkeit, so wird die ästhetische Lust wesentlich auf einer

Bequemlichkeit der Auffassung beruhen. Haben wir uns vergeblich abgemüht, aus einem Gewirr von Tönen klug zu werden, so wird uns eine übersichtliche Tonsumme schon als Gegensatz dazu Vergnügen machen. Freilich entsteht die Frage, warum man nicht allgemein die gänzliche Musiklosigkeit noch weniger anstrengend findet. Das mögen die Vertreter des Princips mit sich und ihrem Princip ausmachen. Wenn es aber überhaupt gelten soll, muß es in dieser doppelseitigen Form, für Lust und Unlust gelten. Und dann müssen wir fragen: wozu noch der Recurs auf Darwin, auf die Urzeit? Dieses wie jedes ästhetische Princip ist ja aus der Betrachtung der gegenwärtigen Kunsteffecte abgeleitet. Wozu der Umweg, es zuerst auf einen hypothetisch ausgemalten vergangenen Zustand anzuwenden und dann den gegenwärtigen durch diesen zu erklären, statt es direct auf den gegenwärtigen anzuwenden? Was soll damit gewonnen sein? Die Lust an der Musik wird dann eben, so früh wie spät, auf Bequemlichkeit beruhen.

Berg hält es für unthunlich, ursprünglich Lust neben Unlust im musikalischen Gebiet vorauszusetzen. Aber es scheint ihm nicht verfänglich, graduell verschiedene Stufen der Unlust anzunehmen. Das eine kostet aber nicht mehr als das andere, und die Consequenzen der letzteren Annahme sind sogar recht unbequem. Entweder sind und bleiben Tonempfindungen als solche auch jetzt noch für uns positiv unangenehm und wird die Unannehmlichkeit nur durch die associirten Liebesgefühle unsrer Vorfahren uns unmerklich; oder diese Liebesgefühle haben den akustischen Nerven selbst allmählich umgewandelt und befähigt, Töne als angenehm zu empfinden. Beides Annahmen, die einen starken Glauben erfordern. Aber es ist auch von vornherein ganz undenkbar, daß ein Nerv, den wir jetzt noch besitzen, ursprünglich nur mehr oder minder schädlichen Einwirkungen zugänglich gewesen wäre: ein solches Gebilde müßte zu Grunde gehen, ehe es sich zur Reife entwickelt. Auch wird man schwerlich die erste Annäherung und Bekanntschaft mit Hilfe eines Mittels versucht haben, welches mehr oder minder unangenehm auf das Ohr der Dame wirkte, und es jedenfalls nur solange gebraucht haben, bis man nahe genug war, um gesehen zu werden. Die Modification Berg's widerspricht also mehrfach der Darwin'schen Lehre. Sie widerspricht auch den Schlüssen, die man dieser zufolge von der Ontogenie auf die Phylogenie machen kann. Kinder beiderlei Geschlechts von wenigen Monaten, ja Wochen, äußern deutliche Zeichen, daß ihnen Töne im Allgemeinen angenehm sind. Es scheint sogar gerade die Unlust hier zu fehlen, falls nur die Töne nicht allzustark sind.

Wir sind also berechtigt und gezwungen, die Lust mindestens

als gleich ursprünglich wie die Unlust an Tönen und Toncombinationen in der Entwickelung der Menschheit und Thierheit anzusehen. Das Hinzukommen von Lustgefühlen durch associirte und vererbte Liebesgefühle ist eine rein überflüssige Annahme und daher aus ökonomischen Gründen, die wenn nicht mit künstlerischen doch mit wissenschaftlichen in gewissem Betracht in der That zusammenfallen, zu verwerfen, — vorausgesetzt daß es sich um nichts weiter handelt, als um das Stattfinden von Lustgefühlen überhaupt bei musikalischen Anlässen. Eine andere Frage ist, ob nicht der besondere Stärkegrad oder die besondere Qualität der musikalischen Lustgefühle eine Erklärung verlangt· und dies eben hatte Darwin im Auge.

Vielleicht ist Berg auf seine wunderliche und von Anfang verfehlte Frage durch eine richtige Wahrnehmung geführt worden. Lotze bemerkte schon 1868, daß in der Helmholtz'schen Harmonielehre zwar eine Erklärung für die Unlust bei Dissonanzen, aber nicht für die Lust bei consonirenden Accorden liegt; für diese bleibe nur das Nichtvorhandensein einer Unlust oder diejenige Lust übrig, die auch schon an einzelne Klänge geknüpft ist. Vielleicht lag dieselbe Bemerkung Berg's Versuch zu Grunde, der dann weniger als Ergänzung zu Darwin als zu Helmholtz, und in seinen Motiven begreiflicher, wenn auch darum nicht gelungener in der Ausführung erscheinen würde. —

Kehren wir nun zu Darwin selbst zurück.

Bei aller Bewunderung für den größten Naturforscher des Jahrhunderts und unter völliger Zustimmung zu dem allgemeinsten Gedanken einer allmähligen natürlichen Entwickelung der ganzen Organismenreihe muß ich doch auf diesem beschränkten Gebiete mit Bestimmtheit auch die Deduction Darwin's selbst für verfehlt halten. Und dies schließt nicht etwa eine Inconsequenz ein: denn natürlich ist es nicht eine Forderung der Descendenzlehre, daß alle Thätigkeiten der Menschen ihrem Alter und Ursprung nach in die Thierreihe zurückreichen. Der Gebrauch des Eisens, ja auch der Sprache ist eine offenbar erst menschliche Errungenschaft; und so kann es auch die Musik sein. Nur freilich aus der Zuchtwahl ist dann ihre Entstehung nicht leicht zu erklären: aber daß dieses Princip ohnedies weder im psychischen noch physischen Gebiet für alle Erscheinungen ausreicht, ist ja von allen Nüchternen und von Darwin selbst längst zugestanden.

Zuerst fällt die Mangelhaftigkeit der thatsächlichen Grundlagen bedenklich auf. Die Gedanken- und Stilwendung, mit der Darwin sich darüber hinweghilft, läßt sich kurz so formuliren: »Zwar dienen die Laute der Thiere mannichfachen Zwecken, aber der

sexuelle tritt besonders hervor. Zwar haben beide Geschlechter Lautorgane und bringen vielfach auch gleichstarke Laute damit hervor (cf. I, 397), aber im Ganzen musiciren die Männchen fleißiger. Unter ihnen singen zwar viele das ganze Jahr, aber doch hauptsächlich in der Liebeszeit. Die Rufe lassen sich zwar mit Sicherheit nur als Signale auffassen, aber in manchen Fällen doch auch als Lockmittel.« Diese Wendung können wir allemal auch umkehren: »Zwar ist der sexuelle Zweck besonders auffallend, aber doch nur Einer unter vielen u. s. w. . . . . Zwar dienen die Laute zuweilen wahrscheinlich auch als Lockung, sicher und allgemein aber nur als Signal.« In Summa: es ist zwar manches zu Gunsten der Hypothese beigebracht, im Grunde ruht sie aber auf einseitig übertriebener Betonung einer speciellen Function thierischer Laute. Wenn man überhaupt auf das Thierreich zurückgeht, warum nicht die übrigen Functionen mitberücksichtigen, zumal die des reinen zwecklosen Ergötzens, die tausendfach unleugbar vorhanden und der Hauptfunction der gegenwärtigen Musik offenbar ähnlicher ist?

Es muß aber auch unter den für den sexuellen Zweck der Thiermusik beigebrachten Thatsachen der größte Theil gestrichen werden, nicht als Thatsachen, aber als Zeugnisse der Hypothese. Alle bloßen Geräusche, alles Striduliren, Klappern, auch Schreien und Heulen kommt nicht in Betracht. Wenn daran geknüpfte Lustgefühle sich auf uns vererbt hätten, würde uns solcher Lärm nicht vorwiegend unangenehm sein. Ferner kommen niedere Thiergattungen sowie die der Vögel, unter denen am meisten gesungen wird, wenig oder nicht in Betracht, wenn anders die Deduction am Faden der Entwickelungsgeschichte fortlaufen soll. Lucrez mochte die Musik aus dem Vogelgesang herleiten, sofern er die Menschen denselben nachahmen ließ. Aber um Nachahmung handelt sich's für Darwin nicht. Wenn ein Zusammenhang zwischen der Musik des Menschen und derjenigen ihm fernstehender Thiere im Sinne der Darwin'schen Anschauung bestehen soll, so müssen erstens die bezüglichen Thiere unter den entwickelungsgeschichtlichen Vorgängern des Menschen vorkommen — was bei den Vögeln schon nicht zutrifft, da sie als eine Seitenlinie des Stammbaumes angesehen werden —, zweitens müssen die Zwischenstufen, welche der Organismus von den musikalischen Vorgängern des Menschen bis zu diesem durchlief, auch musikalische Zwischenstufen darstellen. Aber gerade in der unmittelbaren Nachbarschaft des Menschen will sich fast nichts finden. Wo die Hypothese am dringendsten ausgiebige musikalische Leistungen verlangt, da schweigen alle Flöten. Nur ein Gibbon solfeggirt chromatische Leitern auf und ab, und eine Maus trillert in B-dur.

»Unendlich schön ist es, den Stufengang zu bemerken, auf dem die Natur vom stummen Fisch, Wurm und Insect das Geschöpf allmälig zum Schall und zur Stimme hinauffördert. Der Vogel freut sich seines Gesanges . . . Hier aber schloß sich die Thüre, und dem menschenähnlichen Affen ist die Rede durch eigene Seitensäcke, die die Natur an seine Luftröhre hing, gleichsam absichtlich versagt« — so schreibt Herder und erkennt darin die Absicht des Schöpfers, daß uns die Sprache nicht wie durch Wahnsinnige zu einem abscheulichen Gewebe menschenähnlicher Töne und Affengedanken entweiht scheine (Ideen, 4. B. 4. Kap.). Wir werden in diese sehr precäre Teleologie nicht zurückfallen. Die scheinbare Lücke ist am Ende nicht wundersamer als viele andere. Die Vögel haben auch zwei Beine, und einige unter ihnen, wie die Fettgänse, stehen völlig aufrecht. Aber gerade Darwin hat sich durch die eigenthümliche Musiktheorie, indem er eine allgemeine Schwierigkeit seiner Anschauungen damit umgehen wollte, hier eine besondere Schwierigkeit geschaffen, welche die staunende Verwunderung Herder's beinahe wieder in ihr Recht einsetzt.

Halten wir nun die Hypothese zusammen mit den Thatsachen des musikalischen Gefühls. Darwin setzt, wie gesagt, voraus, daß schon ursprünglich, auch bei den Thieren, gewisse Folgen von Tönen angenehm, andere unangenehm oder weniger angenehm sind. »Wir können hiefür ebensowenig einen Grund anführen, wie für das Angenehme gewisser Gerüche und Geschmäcke.« Also nur das Plus von Gefühlswirkung über die directe Annehmlichkeit hinaus soll durch die Hypothese begreiflich werden; sonst wäre sie so wenig nöthig wie bei Gerüchen und Geschmäcken. Indessen, wenn wir schon annehmen, daß an Melodien eine unmittelbare Annehmlichkeit geknüpft sein kann, warum könnte sie dann nicht jede beliebige Stärke besitzen? Die unmittelbare Annehmlichkeit einer grau in grau gezeichneten Linie ist an Intensität kaum vergleichbar mit dem des Rosenduftes oder der Sättigung eines Halbverhungerten. Warum? oder vielmehr: Warum nicht? Müssen alle unmittelbar an Sinneseindrücke geknüpften Gefühle gleiche Stärke besitzen? und welche Stärke wäre dies? Man braucht die Frage nur so zu stellen, um klar zu sehen, dass die besondere Stärke eines unmittelbaren Gefühls der Erklärung nicht bedarf und nicht fähig ist. Freilich gibt es Gründe dafür, daß das Vergnügen an der Melodie eben kein unmittelbares ist. Neigt man zu dieser Ansicht, dann wird man die Mittelglieder im geistigen Leben untersuchen und das Ergebniß dieser Untersuchung abwarten müssen, ehe man sagen kann: die hinreichenden Gründe sind nicht in der individuellen Entwickelung zu finden,

wir müssen auf die Urvordern zurückgreifen. Vorläufig lehrt uns schon die Berg'sche Schrift und andere bessere, daß an mancherlei Kräfte hier gedacht werden kann, die im individuellen Leben ihre Angriffspunkte finden und zur ergiebigen Wirksamkeit zwar ein angeborenes gutes Ohr und Freude an Tönen überhaupt, sowie einen durch Musikhören und -Lernen sich traditionell fortpflanzenden, nicht aber einen physisch vererbten Fond von Melodiegefühl voraussetzen.

Auch auf ihrem eignen Boden scheinen mir der Lehre Schwierigkeiten zu erwachsen: wenn nach dem öfter erwähnten Grundsatze die Ontogenie Abbild der Phylogenie ist und wenn unser gegenwärtiges Gefühl wesentlich nur eine Nachwirkung der gewaltigen Aufregungen ist, von denen Musik im Urzustande der Menschheit begleitet war, so müßte im Kinde die Musikfreude am größten sein. Ferner scheint der so ausgesprochene Unterschied der Musikalischen von den Unmusikalischen im Widerspruch mit der Lehre. Man begreift, daß der Vierhänder, welcher durch seinen Gesang reussirte, Musikliebhaber ward und diese Eigenschaft — womöglich — auf seine Nachkommen vererbte, die ihrerseits das ererbte Pfund zu gleichem Zwecke benützten und vermehrten, und daß sich so eine musikalische Varietät ausbildete. Aber die Unmusikalischen, im sexuellen Wettkampf Unterliegenden müssten ausgestorben sein. Man könnte annehmen, daß sie sich etwa durch andere compensirende Vorzüge die Gunst der Weibchen erwarben. Dann mußte sich eine musikalische und eine unmusikalische Varietät bilden, letztere durch andere glänzende Vorzüge ausgezeichnet. Doch vielleicht wissen Naturkundige hier Rath.

Neben der Stärke ist nun auch die Qualität des Musikgefühls zu erwägen. Welcher Art muß dasselbe sein, wenn es auf dem von Darwin bezeichneten Wege entstanden ist? Es wird, sagt D., nicht den schrecklichen sondern den sanften Gefühlen der Zärtlichkeit und Liebe gleichen; es wird in unbestimmter Weise alle Regungen der Eifersucht und des Triumphes wiederspiegeln, die mit der Brautwerbung verbunden waren. Ich finde hier ein Hauptmoment verschwiegen: es wird einen eminent sexuellen Charakter tragen. Deutsch ausgedrückt: rein sinnliches Wollustgefühl wird den Grundstock bilden. Denn man wird nicht zweifeln, daß, wenn auch die bräutlichen Gefühle des Menschen vielfach noch manche andere Elemente enthalten, doch die der Thiere fast ausschließlich daraus bestehen. Mag man nun hiemit das Musikgefühl vergleichen. Ist aber jenes sinnliche Element verschwunden, wie sollen sich die übrigen, die nur in Folge desselben auftraten, Triumph u. s. w. in der Mischung

erhalten? Schwindet das eine, bleibt das andere bloß der Theorie zu Gefallen?

Die Musik rührt uns in tausend Fällen auf tausendfach verschiedene Art. Nach Consequenz der Lehre müßte es aber, soviel ich sehe, immer derselbe Mischmasch von ererbten Gefühlselementen sein, der durch ein Adagio und ein Presto, durch Beethoven und durch Meyerbeer in uns nicht sowohl producirt als reproducirt würde. Oder soll jedes Stück nach seiner Beschaffenheit dasjenige Gefühl erwecken, welches an entsprechende Tongebilde in der Urzeit geknüpft war? Dann müssen die letzteren ebenso mannichfach gewesen sein, wie die heutige Musik. Ueberdies ist dann das ganze Problem der Musikästhetik einfach zurückgeschoben und kehrt für die Urmusik wieder. Auch liegt es gewiß näher, wenn man doch einmal Erlebnisse heranzieht, uns durch Musik an eigene Erlebnisse erinnern zu lassen, als an die der Vorfahren. Wir stehen hier vor dem verhängißvollsten Mißgriff. Handelte es sich um die Erklärung der seltsamen Qualität eines gleichbleibenden Gefühles, dann möchte die Theorie sich hören lassen. Aber die Aenderung einer Note um einen halben Ton zerstört oder verwandelt das Gefühl; es ist von den kleinsten Kleinigkeiten in Tonhöhe, Takt, Rhythmus, Tempo, überdies von nationaler und individueller Erziehung und Urtheilsfähigkeit, von dem augenblicklichen Stand musikalischer Gewohnheiten u. s. w. abhängig. Sind wir aber in allen Einzelheiten des Musikgefühls auf eine Menge von empirischen Einflüssen angewiesen, deren kleinste Veränderung das Gefühl vernichten kann, zu was soll uns noch ein Princip für das Musikgefühl im Großen und Ganzen? Nicht einmal für den Einen mächtigen Unterschied, welcher mit dem Uebergang der homophonen in polyphone und der melodischen in harmonische Musik zusammenhängt, hat die Theorie eine Rechtfertigung; oder wie wäre denn die Harmonie, das Entzücken der ganzen modernen Epoche, als Atavismus oder als Rudiment zu begreifen?

Es bleibt mir noch ein letztes und, wenn es sich bewahrheitet, schwerstes und weittragendstes Bedenken, das ich aber deshalb zuletzt erwähne, weil ich es hier nur skizziren und darum auf volle Ueberzeugungskraft für den Leser nicht rechnen kann. Es scheint mir, daß die ganze Thiermusik überhaupt nicht als Musik in unsrem Sinne betrachtet werden kann. In den wenigen Fällen, in denen die von Thieren gebrauchten Tondistanzen eine auffallende Aehnlichkeit mit musikalischen Intervallen besitzen, lassen gewisse Anzeichen schließen, daß nur die Freude an den Tönen als solchen oder auch an den Kehlkopfactionen die Quelle des Singens ist, nicht die Freude

an den Intervallen. Diese letzteren aber ganz allein machen Musik zur Musik im eigentlichen und engeren Sinne.

Notirungsversuche sind hier noch älter wie bei der Sprachmelodie. Man findet solche schon in der Musurgia des Jesuiten Athanasius Kircher, und bis heute sind sie fortgesetzt. Sie haben vielleicht einen positiven naturhistorischen Werth. Die Musiktheorie können sie, scheint mir, nur veranlassen, den Ursprung der Kunst nicht im Thierreiche zu suchen. Ich habe alles mir Zugängliche zusammengestellt und aus den Notenbeispielen entnommen, daß die Beobachter, mochten sie sich auch selbst für musikalisch halten, vielfach die crasseste Unkenntniß der Notirungsgesetze an den Tag legten, ganz willkürliche Vorzeichen, bei vorgezeichnetem *B*-dur *Dis* abwechselnd mit *Es* hinschrieben u. dgl., daß sie bekannte Vogelweisen gewaltsam in Schablonen faßten, um musikalische Intervalle darin zu finden, während man die Vogelweisen selbst kaum mehr darin finden kann. Auch von der Mauscomposition Lockwood's gilt das Erstere. Und dies erweckt für die weiteren von Darwin angeführten Musikleistungen, sowohl der Thiere als ihrer Beobachter, wenig Vertrauen. Ich müßte hören, um zu glauben. Schleiden sagt irgendwo, daß der Esel ein tonverständiges Säugethier sei, weil sein bekanntes I-A sich in einer Octave bewege. Sei dies Scherz oder Ernst, einstweilen stelle ich mir die chromatische Leiter des Gibbon ähnlich vor wie die Octaven des Esels. Nebenbei bemerkt, ist es auch wenig correct, mit Darwin aus einer etwaigen Annehmlichkeit solcher Gesänge für unsre Ohren auf die Annehmlichkeit für die Thiere selbst zu schließen und die betreffenden Laute darum für Lockrufe zu erklären. Nichts kann unbegründeter sein; denn wie verschieden ist der musikalische Geschmack schon unter den Menschenracen! Unter den natürlichen Vogelweisen ist der Kukuksruf wohl die auffallendste. Aber er variirt, wie ich gelegentlich beobachtete, etwa zwischen großer Secunde und Triton, und so ist die gewöhnliche Coincidenz mit den für uns angenehmsten Intervallen der großen oder kleinen Terz sicher nur eine zufällige d. h. nicht auf einer Auswahl dieser Intervalle als der angenehmsten beruhende. Daß uns dies Zusammentreffen auffallen muß, versteht sich von selbst; darum ist es aber nicht beweisender. Was mich endlich am meisten an der musikalischen Begabung der Thiere zweifeln läßt, ist das Beharren auf der absoluten Tonhöhe. Denn hieran zeigt sich, daß die Freude sich nicht an die Intervalle als solche, sondern an die Töne als solche knüpft; und dies auch dann, wenn sie Melodien nachpfeifen.

Es liegt hier also wohl eine Kluft zwischen Thieren und Menschen, ähnlich wie hinsichtlich der Sprache. Irgend einmal und

irgendwie müssen, meinethalben auch von den uns unbekannten Herren Anthropoiden, die Intervalle gefunden worden sein, und damit erst beginnt die Musik. Ein Unterschied ist freilich gegenüber der Sprache. Es gibt unter den Menschen, soviel wir wissen, keinen Gesunden, der ganz unfähig wäre, die Elemente der Sprache sich anzueignen. Aber es gibt unzählige, die noch falscher singen als die Vögel. So ist die Kluft hier doch weniger breit. Diese Umstände geben gleichsam Bedingungsgleichungen für die Frage nach den tiefsten Wurzeln der Musik, dem Ursprung der Intervalle. Ihnen nachzugehen ist hier nicht der Ort, wie ich auch die ausführliche materielle Begründung des in Hinsicht der Thiermusik Gesagten, soweit die Literatur und wenige eigene Beobachtungen reichen, einer andern Gelegenheit vorbehalten muß. Inzwischen würde ich mich aber freuen, wenn thierkundige Beobachter mit feinem Ohr und wirklichem Musikverstande sich dieser Sache nach ihren theoretisch wichtigen Seiten hin annehmen wollten.

4. Gurney.

Edmund Gurney, welcher bereits früher über Musik und andere, philosophische und nichtphilosophische, Gegenstände in verschiedenen Zeitschriften geschrieben, publicirte 1880 ein äußerst umfangreiches Werk (559 S. Lexikonoktav) unter dem Titel »*The Power of Sound*«. In der Vorrede sagt er u. A., daß er keine der deutschen Aesthetiken gelesen habe, weder allgemeine noch speciell-musikalische. Er zweifle nicht, daß sich darunter belehrende Schriften fänden, habe aber von keiner gehört, worin die Hauptthatsachen und Probleme der Musik zusammenhängend behandelt seien. Dies entschuldigt freilich eine so gänzliche Ignorirung kaum. Doch findet sich factisch Einiges aus der musikästhetischen Literatur, nämlich Schumann's und Wagner's Schriften mehrfach berücksichtigt.

Gurney holt sehr weit aus. Das 1. Kapitel »Von den Organen und Eindrücken der höheren Sinne« betont besonders die Unableitbarkeit der elementaren Lust- und Schmerzgefühle. Auch die Theorie der natürlichen Zuchtwahl muß — ich gestatte mir in directer Rede zu referiren — das Vorhandensein solcher Gefühle voraussetzen. Gemeinsam ist den zwei höheren Sinnen die Wahrnehmung der Form und die Verbindung der Eindrücke zu Gruppen, welche aber beim Ohr doch nur hinsichtlich der eigentlichen Töne, nicht der übrigen Schalleindrücke stattfindet. Schon diese Sonderstellung gibt den Tönen etwas Auffallendes (2. Kap.); sie sind eine Ausnahmserscheinung. Das Auge empfängt in der tristesten Umgebung

fortwährend gewisse sinnlich-angenehme Eindrücke, das Ohr oft tagelang keine u. s. w. Das 3. Kap. untersucht den Begriff der Kunst und des Kunstwerkes und findet das Wesentliche in der Form. Bei einer Classification und Vergleichung der Künste ergibt sich, daß die Musik eine durch Präcision, Individualität und organischen Zusammenhang ihrer Formen ausgezeichnete Kunst ist, daß die Elemente ihrer Formen, die Töne, für sich allein nicht schön und ohne alles Interesse sind, anders wie etwa die Curven oder Verzierungen in der Baukunst, und daß bei der Reproduction im Gedächtniß der sinnliche Wohllaut der Klänge (Klangfarbe) fast ganz verloren geht, während die Form selbst und mit ihr die Gefühlswirkung in einer Lebendigkeit erhalten bleibt wie bei keiner anderen Kunst. Für die Wirkung der bildenden Künste, besonders der Architektur (4. Kap.) bieten sich mancherlei Erklärungsprincipien in den associirten Vorstellungen psychischer und physischer Eigenschaften und Thätigkeiten, in der Beziehung des Kunstwerks auf gewisse erfahrungsmäßige Typen, in der wahrgenommenen Einheit in der Mannigfaltigkeit, die selbst wiederum Erinnerungen an die Structur organischer Wesen wachruft. Was aber die Zulänglichkeit dieser Erklärungsmittel auch hier zweifelhaft macht, ist der Blick auf die Musik, wo die Schönheit melodischer Formen eine Erklärung aus solchen Factoren nicht zuläßt. Die Melodie, in welcher das Wesen der Musik liegt (5. Kap.), ist eine in ihrer Art einzige Erscheinung. Auch der beliebte Vergleich mit Arabesken hinkt, da die Melodie nicht aus continuirlichen, sondern discreten Elementen besteht und eine ganz andere mächtigere Gefühlswirkung ausübt. Auch mit punctirten Umrissen hat sie keine Aehnlichkeit, da nichts darin auszufüllen und jede Note, nicht etwa bloß die auf die guten Taktheile fallenden, unentbehrlich ist. Hier versagen nun die obigen Erklärungsmittel von vornherein den Dienst. Schon darin liegt ein großer Unterschied, daß die Hauptwirkung eines Gebäudes vom Ganzen, die der Musik vom Einzelnen ausgeht. Ein Motiv, eine Melodie ist schön, auch abgesehen vom Zusammenhang, ist für sich schon ein Ganzes. Die Beziehung auf gewisse Typen (Walzer, Fuge) von Seite des Erfahrenen ist hier etwas ganz Aeußerliches und Unwesentliches. Ueberhaupt zeigt sich das Vergnügen an Melodien nicht, wie das an der sichtbaren Form, vom Bildungsgrade abhängig, sondern schon im kindlichen Alter vorhanden. Auch historische Erinnerungen, die bei der Architektur wesentlich mitwirken, oder der Gedanke an die Gewalt menschlicher Arbeit u. dergl. kommen hier so gut wie nicht in Betracht. Die Idee der Kraft ist eher an intensive einzelne Töne geknüpft als an Melodien, und wenn sie durch eine Melodie erweckt wird, so kann dieselbe auch aus

schwachen Tönen bestehen. Die Ursache liegt dann in der bloßen Structur der Melodie, und der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung erscheint räthselhaft. Auch Fortschritt in der Zeit und Rhythmus machen das melodische Vergnügen nicht erklärlich, wie man sofort erkennt, wenn man einen Rhythmus mit einem einzelnen an sich angenehmen Tone erzeugt. So lassen uns also die beobachtbaren Umstände bei der Erklärung alle im Stich. Man frage eine Person, warum sie ein Gesicht bewundert, so wird sie wenigstens einige Gründe angeben können; nicht so gegenüber einer Mozart'schen Melodie. Soviel leuchtet ein, daß nicht ein direct sinnlicher Genuß stattfindet, wie etwa bei einem süßen Geschmack, wo die bloße Erinnerung keine merkliche Lust hervorruft und auch der gegenwärtige Eindruck an Tiefe in keiner Weise dem musikalischen vergleichbar ist.
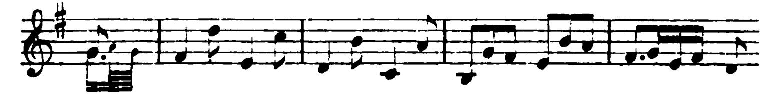
Dieses Mysterium löst nun die Darwin'sche Theorie der Musik, welche im 6. Kap. unter dem Titel »*Association*« auseinandergesetzt wird (einem mißverständlichen Titel; denn nicht die Association gewisser Gefühle an die Tonempfindungen ist die charakteristische Behauptung der Theorie, sondern die Vererbung dieser Association unter Ausfall der vermittelnden Zwischenglieder, der sexuellen Empfindungen). Gurney findet gerade den Umstand, daß nach Darwin die Quelle der musikalischen Gefühle so weit zurückliegt, ganz in Uebereinstimmung mit deren außerordentlicher Tiefe und Unbeschreiblichkeit. Keine andere Theorie kann den Thatsachen gerecht werden. Soweit man überhaupt musikalisches Fühlen beschreiben kann, ist es eine Mischung mächtiger Affecte, die aber in der Mischung nicht mehr zu erkennen sind. Triumph und Zärtlichkeit, Sehnsucht und Befriedigung, Drängen und Gewähren — alles scheint darin; aber eigentlich sind es Elemente, die vergeblich mit solchen Namen bezeichnet werden. Und bedenkt man die Stärke der ursprünglichen Leidenschaften und die enorme Zwischenzeit, so kann man kaum zweifeln, daß die Wirkung der Musik sich aus rohen Gefühlen mehr und mehr sublimirte und daß sie uns jetzt von Dingen erzählt »die wir nie gesehen haben und nie sehen werden«. An einer späteren Stelle (Kap. 14, § 3), wo Gurney darauf zurückkommt, macht er besonders die Unmöglichkeit der Definition der musikalischen Gefühle trotz ihrer völligen Bestimmtheit geltend *(perfectly distinct though unique and undefinable affection)*, sowie die Unmöglichkeit einer Begründung des musikalischen Urtheils, trotzdem es apodiktisch sich ausspricht.

Gurney bemerkt wohl Schwierigkeiten in der Anwendung der Hypothese: es ist ja nicht der vage Eindruck von Tönen überhaupt zu erklären, sondern der bestimmte und zugleich unendlich tiefere,

der an gewisse Sucessionen von Tönen geknüpft ist, an andere aber nicht. Die eine Melodie kann aber nicht erheblich mehr Aehnlichkeit mit den Gesängen der thierischen Urvordern haben als die andere. Gurney versucht die Lösung: es komme nicht auf die Folge von Tönen selbst an, sondern auf die besondere Art geistiger Thätigkeit beim Hören derselben. Und diese sei die nämliche für uns wie für unsre Voreltern, nur jetzt mehr entwickelt. Gurney sieht aber selbst, daß die Hauptfrage damit noch nicht beantwortet ist, da ja auch die Verfolgung einer schlechten Melodie, einer beliebigen Tonverbindung einen solchen geistigen Proceß einschließt. Wir müssen also, meint er, annehmen, daß schon ursprünglich eine rudimentäre Fähigkeit ganz einziger Art vorhanden war, die des Erfassens einer Tonverbindung als eines Ganzen (Melodie), und daß diese Fähigkeit in gewissen Fällen in befriedigender, in anderer in unbefriedigender Weise functionirte. Die starke Gemüthsbewegung, die heute an die befriedigende Ausübung derselben Fähigkeit geknüpft ist, ist ein Destillat der nämlichen Bewegung, die schon ursprünglich daran geknüpft war. Dabei kann immerhin eine solche befriedigende Ausübung beim Asiaten durch andere Tonverbindungen veranlaßt werden als beim Europäer. Mit dieser Lehre, meint Gurney, ist doch schon viel gewonnen, denn man braucht jene Fähigkeit der Melodieauffassung ursprünglich doch eben nur rudimentär vorauszusetzen. Ueber die Entstehung der rudimentären Fähigkeit selbst kann man dann weiter philosophiren. Die Darwin'sche Lehre trägt doch viel bei, die factische Schönheit und Rührsamkeit einer Melodie zu erklären, wenn auch nicht erklärt wird, warum dieselben Eigenschaften so vielen anderen Melodien nicht zukommen. Eine gewisse Analogie bietet übrigens die Freude an schöner Menschengestalt: ursprünglich hatte man Mißfallen an einem grob asymmetrischen Körper, dem z. B. ein Arm fehlte, weil dieser Defect das Individuum im Kampf um's Dasein unbrauchbar machte, später mißfielen auch kleinere Abweichungen von der Symmetrie, ja sie mißfielen kraft der Gewohnheit sogar in stärkerem Maße.

Schließlich räumt Gurney aber auch gewissen Erfahrungen aus dem individuellen Leben einige Bedeutung ein: Melodien reproduciren gewisse andere Tonerscheinungen, besonders die der Sprache. Davon hörten wir schon bei der Kritik Spencer's. Aber Gurney rechnet die so entstehenden Vorstellungen, die psychologische Illusion, wonach Musik als Aeußerung eines transscendenten Wesens erscheint, die Aehnlichkeit gewisser musikalischer Wendungen mit Frage und Antwort u. s. w., nicht zum Wesen des musikalischen Eindruckes.

Ein 7. Kapitel untersucht die Factoren der melodischen Form, Rhythmus und Tonhöhe, im Einzelnen; ein 8. die melodischen Formen selbst und die »ideale Bewegung«. Die Helmholtz'sche Verwandtschaftslehre wird zu Grunde gelegt, auch die Bildung der Leitern ähnlich, doch kürzer beschrieben, und mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, wie unmöglich es ist, uns in andere Leitern hineinzudenken und Melodien, die solchen angehören, zu verstehen. Die Gewohnheit ist zweite Natur geworden. Es wird gezeigt, daß Distanz und Verwandtschaft zweier Töne zwar grundverschiedene Begriffe sind, daß aber die eine nicht ohne die andere verändert werden kann; weshalb man auch nicht angeben kann, wieweit die Existenz eines Tones in der Leiter durch seine Distanz oder durch seine Verwandtschaft zur Tonica gerechtfertigt werde. Es wird der Begriff einer natürlichen Verwandtschaft im »tieferen Sinne« aufgestellt, die nicht den Zusammenhang der Töne in der Leiter, sondern in der Melodie betrifft. Jeder Ton einer Melodie ist natürlichverwandt mit dem oder den folgenden. Warum und wodurch, läßt sich nicht sagen; die musikalische Fähigkeit giebt allein sich selbst die Rechtfertigung *(itself to itself alone)*. Wer geschriebene Noten nicht kennt und nicht singen gelernt hat, wird ein Intervall, das zuerst isolirt angegeben wurde, in einer Melodie nicht ohne Weiteres wiedererkennen, und ebensowenig, wenn es in verschiedenen Melodien vorkommt, es für ein und dasselbe erkennen. Es macht überall einen anderen Eindruck. (Hiebei scheint Gurney an die Ausführungen in Sully's zweitem Aufsatze zu denken, wie überhaupt im ganzen Buche vielfach gegen ihn ohne Nennung polemisirt ist). Helmholtz schrieb großen Terzen und Sexten einen allgemeinen ästhetischen Charakter, »den größten Grad gesättigter Schönheit« insofern zu, als sie eben noch direct verständliche Verwandtschaft aufweisen, ohne daß doch dieselbe allzu deutlich hervortrete. Dies findet Gurney durch das Bewußtsein nur dann bestätigt, wenn die Intervalle isolirt gehört werden; im Zusammenhang ist ihr Charakter durchaus bedingt vom Ganzen der Melodie, welches auch selbst nur als Ganzes beurtheilt werden kann. Hören wir aus Fra Diavolo



so kann man nicht sagen, daß Sexten-, auch nicht, daß Septimenfolgen wahrgenommen würden. Die Lieblichkeit der Melodie resultirt nicht aus dem einen noch aus dem anderen Intervall, sondern aus dem untrennbaren Zusammenhang aller mit allen Tönen. Man

kann also nicht, um eine Melodie zu erklären, die Intervalle, »herauspicken«, sowenig wie die einzelnen Züge eines Gesichts.

In gleichem Sinne wird auf die Untrennbarkeit des Rhythmus von der Melodie verwiesen und (mit überflüssiger Ausführlichkeit) an Beispielen erläutert, wie durch Veränderung des Rhythmus aus der schönsten die abscheulichste Melodie werden kann. Die Unmöglichkeit, zu trennen, was an der Wirkung einer Melodie dem Rhythmus und was der Tonfolge zuzuschreiben ist, liefert einen neuen Beleg für die Unanalysirbarkeit des musikalischen Eindruckes. Es gibt keine Regeln zur Beurtheilung der Schönheit einer Melodie. Hier opponirt Gurney gegen Schumann's gelegentliche Aeußerung über die »Tyrannei des Tactes« — ebensogut könnte man von einer Tyrannei der Linien in der Architektur sprechen — und gegen Wagner, wenn dieser den Rhythmus als Eindringling in das Gebiet der absoluten Musik auffaßt und Compositionen, die ausschließlich auf den Rhythmus gegründet sind, wie Tänze, als untergeordnet behandelt gegenüber solchen, die auf harmonischen Beziehungen gründen. Gerade die wesentlichsten Wirkungen der Harmonie in der Auflösung von Dissonanzen, Vorhalten sind an bestimmte Zeitverhältnisse gebunden; während umgekehrt weder für Erfindung noch Verständniß einer einfachen Melodie der Gedanke an harmonische Begleitung nothwendig ist. Nur etwa eine halbbewußte Beziehung der Töne auf das moderne Ton- und Accordsystem ist meistens vorhanden.

Als Ergebniß dieser Betrachtungen formulirt Gurney den Begriff der »idealen Bewegung«. Er versteht darunter — wenn wir aus seinen Erörterungen eine förmliche Definition zusammensetzen dürfen — eine rhythmisch tönende Form, welche das Wesen der Melodie ausmacht und vom Bewußtsein bei der Würdigung der Melodie als Ganzes erfaßt wird. Sie unterscheidet sich von der sichtbaren Form dadurch, daß sie zugleich Bewegung ist, von der physischen Bewegung dadurch, daß sie uns nicht als etwas Aeußerliches sondern in uns selbst Verlaufendes, als ein Stück unseres inneren Lebens erscheint. Besonders wendet sich Gurney gegen die Erläuterung von Melodien durch physische Bewegungen. Wohl vereinigen sich beide in der Ausführung wie Körper und Geist. Aber das, was in beiden analog, findet sich bei häßlichen ebenso wie bei schönen Melodien; also kann die Schönheit nicht auf der Erinnerung an die physischen Bewegungen beruhen. Bezügliche Aeusserungen von Helmholtz werden hier kritisirt und an dem ersten Satze der »Pastoralsonate« Beethoven's gezeigt, wie eine Tonbewegung, die von physischer Kraft gar nichts an sich hat, »den inneren Sinn mit einer unvergleichbaren Macht und concentrirten Leidenschaft ergreifen kann«. Gurney weiß

kaum etwas gleich Ueberwältigendes in der Musik als diesen Satz (der für die Leser seines Buches doch kaum des Abdruckes bedurfte), gesteht aber in der Anmerkung mit Rücksicht auf den allgemein nicht übel befundenen Trivialnamen der Sonate zu, daß vielleicht in diesem Falle ein ganz individueller Eindruck bei ihm vorliege. Warum wählte er dann just dieses Beispiel?

Die vorige Untersuchung leitet zu einer allgemeineren über die Beziehungen zwischen Schönheit und Vernünftigkeit (9. Kap.), wobei Lessing'sche Meinungen und Helmholtz' Lehre von der unbewußten Wahrnehmung der Ordnung in Kunstwerken kritisirt werden. Bei der schlimmsten wie der besten Composition findet sich solche Ordnung. Das Vergnügen an der Melodie, dem Bauern wie dem Gelehrten zugänglich, setzt keinerlei Vergleichungsthätigkeit voraus. Auch die unbewußte Wahrnehmung der gemeinsamen Obertöne bei Consonanzen läßt G. nicht als Grund gelten, da Dissonanzen gerade so viel zur Schönheit beitragen; siehe das obige Lied aus Fra Diavolo. Verwandtschaftsverhältnisse sind etwas Aeußerliches für musikalische Schönheit, Helmholtz' Vergleich mit dem Erkennen der Aehnlichkeit zweier Gesichter durch unbewußtes Erfassen des Gemeinsamen unzutreffend. Die Idee einer im echten Kunstwerk nach durchdringendster Analyse immer noch verborgenen unendlichen Fülle und Tiefe ist nicht mit Helmholtz aus der unbewußt erfaßten unendlichen Zahl von Regelmäßigkeiten herzuleiten, sondern aus der unendlichen Zahl möglicher Erinnerungen (so übersetze ich »*infinite potentialities*«, um mir den Ausdruck verständlich zu machen) des eigenen Lebens, dessen ganze Tiefe uns bei solchen Gelegenheiten zum Bewußtsein kommt. Auch der einheitliche Eindruck des wahren Kunstwerkes gründet in der Einheit des Ich (so verstehe ich, soweit ich sie verstehe, die hier gegenüber der sonstigen Breite stark orakelhaften Aussprüche. Einiges Licht werfen hierauf die Schlußbemerkungen des 14. Kap. über Musik »als Reflex des inneren Lebens«, wovon unten).

Nach einzelnen Seiten hin wird das Vorangehende im 10. Kap. weitergeführt. Ein musikalisches Kunstwerk fesselt nicht so sehr durch die Anordnung des Ganzen als durch selbständige Schönheit der Theile. Ein Kritiker sagte von dem ersten Motiv einer Symphonie, »es gebe nur eine unvollkommene Idee von der Absicht und der Trefflichkeit des Werkes.« Man könnte, meint Gurney, ebensogut sagen, daß ein Glied einer Familie nur eine unvollständige Idee der Familie gebe. Das Motiv giebt vielleicht eine vollständige Idee von sich selbst und gar keine von dem Werke. Auch die Erfindungskraft des Componisten geht nicht, wie etwa die des Architekten, zuerst auf ein Schema des Ganzen, sondern auf ein paar einzelne Tacte

aus: und in diesen Motiven, nicht in der Anordnung des Ganzen liegen die wesentlichen Unterschiede der Componisten von einander. Einzelne Wirkungsmittel, Parallelismus, Contrast u. s. w. bespricht nun Gurney, stets in dem negativen Sinne, stets mit dem Refrain, daß sie bei schlechten wie guten Melodien sich finden. Dann wird Sully, der eine schöne Melodie mit einer graziösen Serpentine verglichen, durch die wirkliche Zeichnung einer Schlangenlinie widerlegt, die der Melodie zu Zerlinens »Wie ein Lämmchen will sie leiden, Nur verzeihen sollst du ihr« entsprechen würde, die aber nichts hervorragend Schönes an sich hat.

Die gewonnenen Einsichten werden endlich zur Discussion gewisser Umstände benützt, die ein Sinken der musikalischen Kunst herbeizuführen drohen. Wenngleich das Bergwerk, aus dem musikalische Kleinodien geschöpft werden, an sich unerschöpflich sein mag, so muß doch auch die musikalische Atmosphäre dazu angethan sein, um die Berufenen zum Suchen nach neuen und schönen Themen zu reizen. In Ermangelung solcher Themen aber hört die Kunst auf, populär zu sein und wird zum Amusement einer Clique. Auch die außerordentliche Abhängigkeit der späteren Tonsetzer von den früheren, mit deren Weisen ihr Geist von Kindheit an imprägnirt ist, beeinträchtigt immer mehr die Fähigkeit originaler und zugleich einfacher Erfindung. Mit dem Verlust eindrucksvoller Themen steht in Verbindung der Verlust des Gefühls für einheitlichen Zusammenhang; man behält eben Uninteressantes nicht in der Erinnerung, nicht einmal während des Stückes, was doch für Erfassung seines einheitlichen Zusammenhangs nothwendig. Wenn die Verehrer eines Componisten aus sporadischen schönen Melodien schließen, daß er genug ähnliche schreiben könnte, wenn er nur wollte, so erscheint dies Gurney als Trugschluß. Selbst Schubert konnte nicht immer, wenn er wollte; und zudem ist der Zauber einer schönen Melodie so mächtig, daß man nicht glauben kann, eine Person, die Ueberfluß in sich vorgefunden, habe sie alle bis auf wenige geflissentlich unterdrückt. Nach Betrachtungen über krankhafte Neuerungssucht (Vierteltöne u. dergl.) und über die unleugbare Veraltung einzelner Musikstücke tröstet sich Gurney in Hinsicht der Zukunft damit, daß doch selbst Händel und Bach noch jung sind, daß die Veraltung im Einzelnen doch wohl hauptsächlich auf Verdrängung durch das Bessere beruht, daß wir also nichts verlieren, ohne Höheres zu gewinnen.

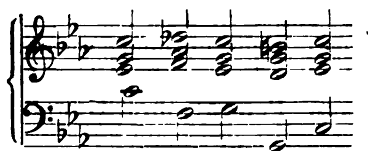
Polyphonie und Harmonie (11. Kap.) nehmen für Gurney nur einen secundären Platz in der Musik ein. Die Darstellung der verschiedenen Formen der Polyphonie bietet nichts wesentlich Neues, obschon die Classification der Fälle (je nachdem zwei völlig selb-

ständige Themen mit einander gehen oder eines derselben eine gewisse Modification erleiden muß, oder eines, ja jedes von beiden für sich allein überhaupt eindruckslos sein würde) dem Musiker genug Exempel ins Gedächtnis rufen wird, auch abgesehen von den treffenden, die G. selbst beibringt. Harmonie findet sich, sagt G., nicht nur bei Tönen, sondern auch bei Farben und Geschmäcken. Die beiden höheren Sinne vermögen allerdings die Bestandtheile auseinanderzuhalten, das Gesicht die räumlichen, das Gehör die tonalen. Aber diese Unterscheidung einer Mehrheit von Tönen im Accord ist nicht sehr entwickelt. In der Begründung des Harmoniegefühls schließt sich Gurney an Helmholtz an, nur mit der gelegentlichen Bemerkung (S. 242 Anm.), daß das physikalisch vollkommenste Intervall nicht eigentlich das angenehmste sei. Auch scheint ihm der Eindruck des Accords kein rein sinnlicher, sondern darin eingeschlossen ein Wohlgefallen an Formen, welches einen Artunterschied zwischen dem bloßen Klang- und dem Harmoniegefühl bedingt. Das Vorhandensein nicht bloß einer Mehrheit von Tönen sondern auch bestimmter Distanzen und Intervalle entgehe selten gänzlich einem aufmerksamen Ohr. Gurney erwähnt entsprechende Erfahrungen auch an unmusikalischen Menschen. Vielleicht genügt es, meint er, wenn wir den Unterschied zwischen dem Eindruck von *C* und von *C E G* vergleichen mit dem zwischen Erdbeeren solo und Erdbeeren mit Rahm und Vanille. Mag man dies einen Unterschied der Form nennen oder nicht, jedenfalls ist der Eindruck des Accords nicht die bloße Summe der Eindrücke der einzelnen Töne (vgl. zu allem diesem Sully). Hierin liegt denn auch das Wesentliche der Tonharmonie gegenüber der Farbenharmonie; und der Unterschied kommt daher, daß die Tonerscheinungen zwei Seiten haben, Höhe und Klangfarbe, die Farbenerscheinungen nur eine, die Farbenqualität. Diese entspricht der Klangfarbe bei Tönen, während das Analogon der Tonhöhe den Farben fehlt.

Den Einfluß harmonischer Begleitung auf das Melodiegefühl vermag Gurney im Ganzen nur als einen nebensächlichen anzusehen, unterscheidet aber auch hier verschiedene Classen von Fällen, wozu wieder reichliche und wohlgeeignete Notenbeispiele aus der classischen Musikliteratur gebracht werden. Er gesteht auch zu, daß der Reichthum an melodischen Formen durch den Einfluß der harmonischen Kunst bedeutend zugenommen hat, ja daß in manchen Fällen die ganze Schönheit der Melodie ohne jene dahinschwinden würde. Aber das habe nichts zu thun mit der alten Lehre, wonach Harmonie den Keim und das Wesen der Melodie in sich enthalte, welcher Lehre Helmholtz den Gnadenstoß gegeben. Als Hauptgrund

gegen diese Ansicht macht Gurney geltend, daß Harmonie nicht wirke außer in Verbindung mit einem bestimmten Rhythmus, also nur als einzelnes Moment der »idealen Bewegung«, nicht als ihr Keim oder Lebensprincip. Unmöglich kann die Erfindung des Pilgergesanges im Tannhäuser von der bloßen Harmonienfolge ausgegangen sein. Aus der Harmonie läßt sich darum auch kein Kriterium für die Güte einer Melodie ableiten. Hingegen gibt eine neue schöne Melodie oft den abgebrauchtesten Accordfolgen neue Schönheit.

Besonderes Interesse beanspruchen die Bemerkungen über Dur und Moll. Gurney findet Schwierigkeiten bei Helmholtz (dessen Theorie er weiter unten, Kap. 14, doch mit zu Hilfe nimmt, während die v. Oettingen's ihm überhaupt nicht bekannt scheint) und proponirt eine andere Erklärung. Beim Aufsteigen in der Leiter gibt die Nähe des *e* an *f* der ganzen Tonbewegung eine vorwärtsdrängende Tendenz, der Uebergang *d—e* macht darum den Eindruck der Zuversicht, *d—es* den der Zurückhaltung, des Mißtrauens. Die melodische Wirkung wird dann auf den Accord übertragen. Gurney verfolgt aber diesen Weg nicht weiter, da nach seiner Meinung der Dur- und Molldreiklang die einzigen Accorde sind, die für sich allein einen deutlichen »ethischen« Charakter haben. Bezüglich der Dissonanzen, die nur in einer Anmerkung gestreift werden, giebt er zu, daß sie in gewissem Grade eine »geistige« Wirkung haben, nämlich die Erwartung einer Auflösung; aber diese Wirkung stamme natürlich nicht von ihnen allein, sondern von Erfahrungen über ihren Zusammenhang mit anderen Accorden. Auch sei sie allen Dissonanzen gemeinsam und ertheile keiner von ihnen einen speciellen Gefühlscharakter. Nur Modulationen bessäßen einen solchen zuweilen, z. B. in der Cadenz



der Uebergang vom zweiten zum dritten Accord, wobei *des* statt *d* den Eindruck einer Depression erweckt, ähnlich wie der Molldreiklang, während factisch ein Durklang vorliegt. Dieser Eindruck sei aber auch nicht an den Klang als solchen, sondern an denselben im Zusammenhang mit der ganzen Bewegung geknüpft.

Von der Form wendet sich Gurney nun zum Material, zu den Unterschieden der Klangfarbe. Die Betrachtungen hierüber (12. Kap.) übergehen wir. Wichtiger ist schon wieder die Unterscheidung,

welche das folgende Kapitel zwischen zwei Arten des Musikhörens macht, der unbestimmten und bestimmten, der bloßen Hingabe an die allgemeine Klangwirkung und der in die Form eindringenden Auffassung. Noch folgenreicher die Unterscheidung des musikalischen Eindruckes, von dem bisher die Rede war, vom musikalischen Ausdrucke (14. Kap.), d. h. den durch den Eindruck hervorgerufenen Bildern, Vorstellungen oder Gefühlen nichtmusikalischer Art. Wahrhaft ausdrucksvoll kann eine Musik nicht sein, ohne eindrucksvoll zu sein; wohl aber umgekehrt. Mit der Schönheit hat der Ausdruck nichts zu thun; eine Melodie wird so wenig wie ein Gedicht dadurch schön oder hässlich, daß eine gewisse Stimmung sich darin ausdrückt. Die Anlässe solcher Associationen in der Klangfarbe, im Tongeschlecht, in der Modulation, im Tempo und Rhythmus werden nun untersucht und wiederum mit guten Beispielen belegt. Aber sicher und regelmäßig ist die Reproduction der bezüglichen Stimmungen doch keineswegs, und eine ungeheure Zahl schöner Musikstücke reproducirt gar keine. Wenn nun zwanzig Stücke, ohne einen Ausdruck zu besitzen, von undefinirbarer Schönheit sind, eines hingegen schön und zugleich von bestimmtem Ausdruck z. B. pathetisch, dürfen wir dann schließen, daß man sich über das letztere freue, weil es pathetisch ist? Gewiß nicht. Auch individuell sind die durch ein Stück reproducirten Stimmungen verschieden; hiefür wird der Fall Schumann's angeführt, wenn er den Beginn des Schubert'schen B-dur Trio »anmuthig, vertrauend, jungfräulich« findet, während Gurney mit Anderen höchste Energie und Leidenschaft heraushört. Ferner drücken eine Menge von Stücken das Nämliche aus, während jedes seine besondere Schönheit besitzt. Endlich selbst wenn jeder schönen Musik ein bestimmter Ausdruck eigen wäre, so würde sie doch ihre Gewalt nicht durch ihn erlangen können, da man nicht einsieht, warum sie uns mehr aufregen sollte, als der Ausdruck der nämlichen Gefühle durch Gesten einer uns gleichgültigen Person; ihre Gewalt aber ist unendlich größer.

In welchem Sinne, fragt hier Gurney, kann Musik als Reflexion des inneren Lebens gefaßt werden? — Eben indem sie vage Gefühle anregt, verbreitet sie gleichsam eine undefinirbare menschliche Atmosphäre um uns, in welcher die bestimmten musikalischen Formen sich bewegen. Auch ist das Musikhören selbst ein vollwerthiger Theil des inneren Lebens, reich an Veränderungen, Krisen, Contrasten, Erinnerung und Erwartung. Dabei findet in Hinsicht der associirten außermusikalischen Gefühle eine Art Verdichtung statt, bedingt durch die ungewöhnlich rasche Folge, in welcher diese Gefühle aus

Anlaß der Tonfolgen in uns auftreten. (Hier bin ich des richtigen Verständnisses nicht ganz sicher.)

Noch viel ablehnender als gegenüber dem Gefühlsausdrucke verhält sich selbstverständlich unser Autor gegenüber der Reproduction äußerer Vorgänge und Objecte durch Musik (15. Kap.) und der Meinung, als könnten solche Vorstellungen dem Componisten wesentliche Hilfe leisten.

Und nicht minder skeptisch stellt er sich in der Frage nach der Beziehung der Musik zum Intellect und zur Moral (16. Kap.). Musik und Zeitgeist sind im Wesentlichen gegenseitig unabhängig. War ja auch musikalischer Instinct nach Darwin'scher Anschauung längst vorhanden, ehe irgendwelche zusammenhängenden Gedanken auftreten konnten. Die Parallelen, die man speciell zwischen moderner Musik und Geistesrichtung findet, werden kritisirt. Ebenso die moralische Werthschätzung der Musik, wie sie sich namentlich bei Platon ausgeprägt findet, der sogar den verschiedenen Tonarten verschiedene ethische Bedeutung zuschrieb. Platon müsse unmusikalisch und die griechische Musik recht einfach und schablonenhaft gewesen sein, um sich solchen Kategorien zu fügen. Ethische Auslegungen findet Gurney so absurd wie physische. Nur die Militärmusik habe heutzutage noch einen gewissen ethischen Zug an sich, die sonstige aber sei aus einem Erziehungsmittel allmählig zu einem reinen und freien Vergnügen geworden. In dieser hedonistischen Anschauung kämpft Gurney besonders gegen Haweis' »Music and Morals«. Den Tonsetzer, das giebt er zu, kann ethische Begeisterung leiten; sie gehört dann aber nicht zu den Wirkungen sondern zu den Ursachen der Musik. Wenn wir manche Musik gemein nennen, geschieht es wegen Nebenumständen, von denen zu abstrahiren uns nicht gelingt. Dieselbe Musik gewährt aber vielleicht Kindern und Ungebildeten ebensoviel Freude wie uns die vornehmste. Unser Urtheil könnte sich nur etwa darauf stützen, daß jene eine Tendenz besitze, die Empfänglichkeit gegenüber höheren Vergnügungen zu verringern. Als unmoralisch dürfen wir sie aber um dessenwillen ebensowenig ansehen, wie etwa den Geschmack an Knoblauch. Ein indirecter Zusammenhang zwischen Musik und Moral soll trotzdem nicht geleugnet werden. Wie im Leben das Glück durch Moralität vermehrt wird, so kann die Moralität durch die Lust an der Kunst gehoben werden. Kunst und Moral sind nicht siamesische Zwillinge, wohl aber Schwestern von selbständiger Organisation und Schönheit.

Diese Betrachtungen führt das 17. Kapitel weiter, doch nicht ohne Wiederholungen, wie sie überhaupt dem Buche vielfach eigen sind. Gurney kommt auf Mazzini's Hoffnungen von der Musik als

Retterin der Gesellschaft zu sprechen, wobei kein anderer als — Donizetti der Messias sein sollte. Aus der gänzlichen Isolirung der Musik (welcher nicht bloß wie einer schönen Landschaft Einzigkeit in ihrer Art, sondern »a unique sort of uniqueness« zukommt) wird Mancherlei hergeleitet, wie die mit der Wiederholung eines Stückes zuerst zunehmende, dann von einem gewissen Höhepuncte wieder abnehmende Wirkung; ferner die Popularität der Tonkunst. Keine äußeren Bedingungen der Erziehung sind vonnöthen, um Verständniß und Eindruck zu sichern. Sie allein von allen Künsten wirkt auf die Menschen wie sie sind; und selbst wenn sie mit unaufmerksamen Ohren und starren Herzen kommen, nimmt sie Ohren und Herzen im Sturm — das hängt mit ihrem besonderen Ursprung in grauer Vorzeit zusammen.

Die Beziehungen der Musik zum Publikum werden nun (18. Kapitel) sehr eingehend besprochen. Es wird der gesunde musikalische Sinn des Volkes warm in Schutz genommen und die rhythmische und organische Form als wahre Grundlage aller volksthümlichen Musik hingestellt; was Beethoven erkannt, Wagner verkannt habe. Letzterer erfährt hier (§ 13) eine äußerst scharfe Verurtheilung seiner Ideen über Nationalität der Tonkunst, seiner eitlen Verachtung Schumann's und Mendelssohn's u. s. w. Gegenüber der in Bayreuth bekundeten »pharisäischen« Exclusivität tröstet sich Gurney mit der doch immer wachsenden Verbreitung der Musik in allen Schichten der Bevölkerung. Das anstrengende moderne Berufsleben bietet den Wenigsten an sich schon ein lebendiges und mannichfaltiges Interesse, das ihr Gemüth und ihre Einbildungskraft erfüllen könnte. Die Kunst erscheint hier wie Wasser in der Wüste, und unter den Künsten ist es die Musik, die allgegenwärtig selbst dahin dringt, wo die Natur den Blicken entzogen ist, zu den ärmsten Bewohnern finstrer Städte.

Die Untersuchung über das Tonelement im Verse und über Wesen und Entwickelung des Gesanges können wir hier übergehen (wenn auch Einzelnes trefflich bemerkt ist, wie 20. Kapitel § 11—12 über die gewaltige Steigerung des musikalischen Ausdruckes durch geringe äußere Unterstützung). Die Polemik gegen die Speechtheory kennen wir. Aber das Kapitel (22) über die Oper verlangt einige Andeutung seines Inhaltes. Man kann sich denken, daß, nachdem die Theorien R. Wagner's mehrfach bekämpft wurden, nun auch seine Musikdramen wenig Gnade finden. Zwar nicht alle seine Reformen werden abgelehnt, aber in seinen Recitativen die selbständige Schönheit der Musik vermißt. Gerade hierin aber, in der Vereinigung mehrerer selbständig schöner Elemente liege der Werth

der Oper; wo solche vorhanden, da summire sich nicht bloß, sondern multiplicire sich ihre Wirkung[1]. (Da wir bei den nachfolgenden kritischen Betrachtungen nicht wieder auf diesen Punct kommen, sei sogleich die Bemerkung erlaubt, daß wir nach den unter »Spencer« angestellten Reflexionen Gurney hier in der Hauptsache beistimmen müssen. Wagner's Recitationsmethode in den späteren Werken ruht auf der Vorstellung von einer »Melodie der Sprache« und auf dem Princip unbedingter Nachahmung derselben. Wir vermissen jedoch bei Gurney die hinreichende Anerkennung der positiv und allgemein wirksamen Mächte in Wagner's Schöpfungen und zumal in der Orchesterbehandlung. Auch hat Wagner in seinem letzten Werke den Gebrauch des Recitativs bedeutend eingeschränkt und ist zu mancherlei vorwagnerschen Elementen zurückgekehrt.)

Die musikalische Kritik selbst unterzieht endlich Gurney seiner Kritik (23. Kapitel). Sehr verständig bespricht er hier z. B. die Gefahr allgemeiner Redeweisen von »Schule«, »Stil« u. dgl. und den Einfluß der durch die Presse bestimmten öffentlichen Meinung, der es dahin bringen könne, daß Jemand meint, sich an einer Musik zu freuen, die ihm factisch gar kein Vergnügen macht. Wenn er aber weiterhin jede Begründung der Aussprüche des musikalischen Gefühls für unmöglich und jede Discussion für aussichtslos hält, weil ein objectives Kriterium fehle: so mag dies aus seinen Principien fließen, steht aber mit der Praxis, die er selbst hinsichtlich Wagner's und der Wagnerianer soeben geübt hat, ebenso sehr im Widerspruch wie mit den Ausführungen des Schlußparagraphen. Da wird nämlich Eine Regel doch aufgestellt: Gut ist die Musik, welche einer großen Menge von Menschen dauerhaftes Vergnügen gewährt oder einer kleinen Menge ein weniger dauerhaftes aber desto stärkeres. Es ist Breite und Tiefe des Eindruckes zu berücksichtigen. Welche Dimension hauptsächlich — das ist schon wieder unentscheidbar. Das genannte Kriterium findet nach G. immerhin in unzähligen Fällen Anwendung, sodaß man sich nicht zu betrüben braucht über die verhältnißmäßig geringe Zahl von Fällen, wo es schwer anzuwenden und darum die Debatte aussichtslos ist.

Drei interessante Anhänge sind dem Werke beigegeben. Erstens »Ueber Lust und Schmerz mit Rücksicht auf die Entwickelung der Sinne«; wo gezeigt wird, daß die an die höheren Sinne, Auge und Ohr, geknüpften elementaren Lustempfindungen eine Ableitung aus der Theorie der natürlichen Zuchtwahl nicht gestatten. Zweitens

[1] In *Fortnightly Review 1882* hat Gurney unter dem Titel »*A musical crisis*« weitere Studien über Wagner und die Philosophie der Musik veröffentlicht, die mir aber noch nicht näher bekannt geworden.

»Ueber den Rhythmus im Verhältniß zum Begriffe der Zeitfolge«, wo eine seltsame Lehre von Dr. Jackson, die den Zeit- und Rhythmussinn auf den Pulsschlag zurückführt, widerlegt wird (eine Lehre, die schon von Hemsterhuys, neuerdings auch von K. E. Baer aufgestellt und von O. Liebmann als auf »nüchterner, streng physikalischer Berechnung« ruhend empfohlen wird. Letztere schließen sogar daraus, daß das Kaninchen, dessen Puls 4 mal so schnell schlägt als der des Rindes, in gleicher Zeit 4 mal soviel erlebe als dieses![1] Die Leser erinnern sich, daß Lussy im vorigen Hefte dieser Zeitschrift S. 144 die Athmung als Ursache des Rhythmusgefühles hinstellt. Indessen, wenn wir doch einmal einen physiologischen Grund suchen, warum sollen wir den naheliegendsten, die Pendelbewegung der Beine, außer Acht lassen? Darauf haben Westphal, W. Scherer u. A. verwiesen). Drittens »Ueber Dissonanz«, nämlich über die Helmholtz'sche Lehre, daß die Schwebungen wie alle intermittirenden Empfindungen den Nerven besonders angreifen und daß hierin der Grund der Unannehmlichkeit von Dissonanzen liegt. Grant Allen hatte in seiner »Physiologischen Aesthetik« hieraus ein allgemeines Princip gebildet, wonach Lustempfindung bei jedem Sinne vorhanden wäre, wenn das Maximum der Reizung bei minimaler Ermüdung gegeben ist. Sowohl diese allgemeine Formel als die concretere von Helmholtz unterwirft Gurney einer treffenden Kritik. Eine durch die Schwebungen vermehrte Gesammtstärke der Erregung kann unmöglich Grund der Dissonanz sein: wir können ja auch einem einzelnen continuirlichen Ton beliebige Stärke ertheilen, ohne daß er dissonant wirkte u. s. w. Hierin ist übrigens Lotze in der Geschichte der deutschen Aesthetik S. 277 f. längst Gurney vorausgegangen. Dabei hält dieser aber fest, daß die Schwebungen Grund der Dissonanz seien; nur seien sie es nicht durch die Stärke, sondern durch die besondere Art der Erregung des Nerven. Wie und warum aber an

[1] Baer zieht u. A. auch die Folgerung, daß für Menschen, deren Puls 1000 mal schneller schlüge als der unsrige, ein Ton von 48,000 Schwingungen, der uns als einer der höchsten erscheint, zu den sehr tiefen gehören würde, indem für jene nur etwa 48 Schwingungen zwischen zwei Pulsschlägen erfolgen würden; hohe Töne aber, sagt Baer, nennt man die rascheren unter den wahrnehmbaren, tiefe die langsameren. Arger Fehlschluß! Wir nennen höchste und tiefste Töne einfach die an den Grenzen des Gehöres liegenden. Solange also das Ohr und das Hörcentrum jener rasch pulsirenden Menschen dasselbe bleibt wie unseres, wird sich auch an der Schätzung der Tonhöhe nichts ändern. Oder scheint uns vielleicht ein Ton um eine Quinte tiefer, wenn unser eigner Puls einmal anderthalbfach schneller geht? Der Naturforscher Baer bedarf unseres Lobes nicht. Er war zugleich ein Meister in geistreichen Deductionen. Um aber gerade die obigen lobenswerth zu finden, muß man wohl einen sehr raschen Puls besitzen.

diese Erregungsweise Unlust geknüpft ist, das lasse sich nicht auf allgemeinere Gesetze zurückführen, sondern müsse als ein letztes und unerklärliches Factum betrachtet werden. —

Möge es unserem knappen Referate gelungen sein, einen deutlichen Begriff von dem Wollen und Vollbringen des Autors zu geben, wenn auch nicht von der höchst gewandten und fließenden Darstellung seiner Gedanken. Es wird bereits aufgefallen sein, wie häufig diese sich mit denen Hanslick's berühren, dessen Schrift über das Musikalisch-Schöne, sonst aller Welt bekannt, Gurney unbekannt scheint. Mit dem deutschen Aesthetiker theilt der englische allerdings nicht bloß wesentliche Behauptungen und die energische Polemik gegen hergebrachte wenig genaue Anschauungen, sondern auch die Neigung zur Ueberschärfung des Messers, zu kräftigen Paradoxien, zu unbedingten Ablehnungen, die doch so unbedingt kaum festzuhalten sind; ja er geht darin noch ein gutes Stück weiter. Eben darum kann aber sein Werk in ähnlicher Weise stimulirend wirken; und wenn die Beleibtheit es zur raschen Action weniger geeignet macht, so verleiht sie doch von vornherein Ansehen als Zeugniß der ausdauernden Mühe, mit welcher der Autor seine Gedanken nach allen Seiten entwickelt und gepflegt hat. Dabei ist das Neue in den Argumentationen und den Aufstellungen selbst nicht zu übersehen. Eben weil Gurney unabhängig dazu gelangte, war es nicht anders möglich, als daß er in beiden Beziehungen innerhalb der gemeinsamen Grundrichtung einen eigenen Gang nahm. Und die Breite der Ausführung darf nicht bloßem Wortschwalle verglichen werden, wie wir solchen gerade bei deutschen Musikästhetikern öfters finden; vielmehr ist Vermeidung, Bekämpfung der Phrase ein Hauptzweck des Buches und wissenschaftliche Bestimmtheit des Ausdruckes überall sichtlich erstrebt (überall erreicht — würde ich allerdings nicht sagen). Sehr erfreulich berührt die ausgedehnte Bekanntschaft mit dem Material. Auch wenn er es nicht durch Notenbeispiele bewiesen hätte, wäre es dem Verfasser anzumerken, daß er überall auf dem festen Boden eigener reicher Musikerfahrung steht. Gegenwärtig ist es noch keineswegs das Wahrscheinlichere, daß einer, der über Musik schreibt, musikalisch ist. Hat doch soeben erst ein berühmter Pathologe, der nach eigenem Geständniß nicht einmal fähig ist, sich Töne als solche vorzustellen, der Consonanz und Dissonanz durch das Gehör nicht unterscheiden kann, es gestattet, daß der französische Uebersetzer seiner Sprachstudien dieselben wegen eines angehängten Kapitels »*Du langage et de la musique*« betitelte!

Gurney's Werk ist eine fast ununterbrochene Kritik. In der Kritik liegt seine Stärke, aber auch seine Schwäche. Sie macht zuletzt einen skeptischen Eindruck. Ihr Ergebniß ist die einzige Einzigkeit, die gänzliche Isolirung der Musik, die Unvergleichbarkeit des musikalischen mit allen anderen künstlerischen Eindrücken. Damit hängt zusammen die Leugnung der Analysirbarkeit dieses Eindruckes, die Statuirung eines ebenso einzigartigen musikalischen Vermögens zur Erfassung und Werthschätzung musikalischer Gebilde; ferner die Scheidung von Eindruck und Ausdruck und die ablehnende Behandlung des letzteren; die unbedingte Leugnung eines Zusammenhanges zwischen Musik und Ethik, Zeitgeist, Nationalität u. s. w.

Allezeit schießt eine skeptische Neigung leicht über das Ziel hinaus und gelangt in Positionen, die oft unhaltbarer und angreifbarer sind als diejenigen, welche sie bestreitet. Aehnliches scheint Gurney begegnet zu sein. Schon die Strenge, mit welcher er der Ethik die Thüre weist, kann er selbst nicht aufrecht halten. Die Wirkung der Musik, die er im 18. Kapitel feiert, ist zwar nicht eine ethische im Sinne einer Einschärfung der zehn Gebote, aber wohl eine ethische im Sinne einer idealen Erhebung des Gemüthes. Und hörten wir ihn nicht sogar von einem »ethischen Charakter« von Dur und Moll sprechen? — Die gewaltsame Absonderung der Musik von dem übrigen geistigen Leben, wie es sich historisch entwickelt, steht im Widerspruch mit der gesammten Musikgeschichte. Musik ist so wenig wie jede andere Kunst unabhängig von der allgemeinen Cultur und Geistesentwickelung. Jene Behauptung fließt aus der darwinistischen Lehre über den Ursprung der Musik, wonach dieselbe nur eine sich forterbende instinctive Thätigkeit wäre. Warum sie dann mit jedem Jahrzehnt neue Gestalten annimmt, ist schwer zu sagen. Nicht minder gewaltsam erscheint mir die Trennung des Ausdrucks vom Eindrucke und von der musikalischen Schönheit. Einige Stücke sollen Ausdruck besitzen, andere nicht. Wo ist die Grenze? Möge Gurney ein ausdrucksvolles und ein angeblich ausdrucksloses aber schönes Musikstück nennen, so wird man jederzeit Zwischenstufen in Menge vorlegen können, und die Frage, wo der Ausdruck aufhöre, wird mehr als schwierig. Mit der adoptirten Darwin'schen Anschauung steht diese Trennung im vollen Widerspruch. Denn nach dieser müssen in aller wirksamen Musik die Liebesgefühle unserer Vorfahren, wie auch immer unbestimmt, ausgedrückt sein; sie muß einen Charakter haben, der diese Interpretation gestattet. Daß wir den Ausdruck nicht genau in Worten wiedergeben können, räumt Jeder ein: aber Gurney selbst kann das Vorhandensein des Ausdruckes nicht von der Möglichkeit solcher

Beschreibung abhängig machen, sonst würde er nicht einmal einem Theil der Musik Ausdruck zugestehen dürfen. Ebenso räumt Jeder ein, daß der Ausdruck desselben Stückes zuweilen von Verschiedenen sehr verschieden bezeichnet wird. Schumann's Charakteristik des Schubert'schen Trio's ist ein in der That belehrendes Beispiel. Aber daß diese Charakteristik uns allen mit Gurney sonderbar erscheint, beweist, daß ein Ausnahmefall vorliegt, der irgendwelche zufällige Gründe haben muß, bestätigt also nur die Regel.

Nun zur Hauptsache, der Nichtanalysirbarkeit des musikalischen Eindruckes. Erinnern wir uns hier der zu Anfang dieses Aufsatzes gegebenen Andeutungen über psychologische Parteien. Wir treffen Gurney auf der äußersten Rechten, unter den extremsten Nativisten in Sachen der Musik. Aber wir bemerken zugleich, was sich auch in anderen Gebieten herausgestellt hat: Nativismus in Hinsicht der Individuen geht leicht Hand in Hand mit Empirismus in Hinsicht der Gattung. Die Vorzeit läßt man stückweise erwerben, was wir jetzt als einheitliches Kapital ererben. Mit dem Kampf gegen angeborene Ideen und Thätigkeiten hatte Locke die neuere Psychologie eröffnet: Häckel nimmt jene wieder zu Gnaden auf, um, was er der individuellen Entwickelung entzieht, desto freigebiger der generellen zu schenken. Dieses Vorgehen sahen wir ja auch hinsichtlich der Musik schon Darwin und Häckel selbst beobachten. Aber während sich diese wenig um die Versuche der Erklärung aus individuell wirkenden Ursachen kümmerten (Darwin führt im »Ausdruck der Gemüthsbewegungen« S. 90 nur die briefliche Mittheilung der Gedanken eines Mr. Litchfield hierüber an) und sich auf den einleuchtenden Glanz ihrer positiven Lehre und den Zusammenhang derselben mit der alle Gebiete durchdringenden Entwickelungsidee verließen, verwendet Gurney alle Kraft auf die negative Seite, führt den Beweis indirect, läßt nur kurz das Licht des Darwinismus hereinfallen, um desto länger und nachdrücklicher vorher wie nachher die psychologische Finsterniß, die Unableitbarkeit des musikalischen Genusses, die unbegreifliche Einzigkeit des musikalischen Vermögens uns zum Bewußtsein zu bringen.

Also ein Musikvermögen für die Musik! — Kommt nun herbei, alle guten Geister von Locke bis Mill und Lotze, die ihr im Glauben an die Zukunft unsrer Wissenschaft dahin ginget, und seht euch das Monstrum an, welches hier aus der Vereinigung zweier sonst leidlich gesunder Eltern hervorgegangen ist! — Wenn ein armer Kirchenmaler auf seinem nahezu fertigen Altarbild unter den Heiligen über Nacht einen bocksfüßigen Satyr von fremder Hand entworfen findet; oder wenn ein Freier, in der Familie der Angebeteten zum

Diner erschienen, plötzlich inne wird, daß er statt des Frackes den abgeschabtesten Hausrock angezogen: was sind diese Schrecken gegen das consternirte Gefühl, mit dem der empirische Psychologe dem Musikvermögen gegenübersteht? Nachdem wir den moral sense, die Einbildungs- und Dichtkraft und alle Consorten klaftertief begraben wähnten, kommt solch ein Geschöpf zum Vorschein! Nicht bloß die Herbartianer, denen schon das Wort Vermögen in der Psychologie Schmerzen bereitet, auch wir anderen, die unter gewissen Bedingungen einen Sinn darin finden (wenn nämlich die Thatsache einer besonderen Grundfunction darin ausgedrückt sein soll) — dieses Vermögen können wir alle nicht realisiren. Soll es eine Grundthätigkeit der Seele neben dem Vorstellen, Urtheilen, Fühlen und Wollen bedeuten? eine Grundthätigkeit, die sich nur an bestimmtem Material äußert? die weder etwas vom Vorstellen noch Urtheilen u. s. w. an sich hat? oder was sonst in aller Welt?

Molière läßt im »Eingebildeten Kranken« den Baccalaureus auf die Frage, warum das Opium einschläfere, antworten: »Quia est in eo Virtus dormitiva, Cujus est natura Sensus assoupire«. Mit Recht hat die positivistische Richtung diese Antwort als typisch für alle schlechte Metaphysik in den erklärenden Wissenschaften hingestellt. Dieselbe Wortweisheit, welche in der Biologie die Lebenskraft, in der Sociologie die Volksseele, in der Sprachphilosophie den Sprachsinn, in der Ethik den moral sense und überhaupt fast auf jedem Gebiete die entsprechende Kraft entdeckte, dieselbe hat nun auch ein Musikvermögen geschaffen. Wenn Gurney auf die Frage, warum diese Musik gut, jene schlecht ist, antwortet: weil diese das Musikvermögen befriedigt, jene nicht, so unterscheidet sich die Antwort, soweit ich sehen kann, in nichts von der des Molière'schen Candidaten. Wenn sein wunderbares Vermögen jedem neuen Fall sich anpaßt, ohne von individuellen Eindrücken, Erlebnissen, Gewohnheiten abhängig zu sein, wenn es Orakelsprüche über Melodien ertheilt ohne Zögerung, weil ohne Ueberlegung, ohne jeden Grund als eben das Ganze der Melodie selbst, immer unfehlbar, also auch wenn es sich beim zweiten Hören derselben Melodie widerspricht (vgl. p. 177, 316 f.): so sind dies Leistungen, wie man sie nur von einem nahen Verwandten des großen »Archäus« erwarten kann.

Die Annahme steht übrigens bei Gurney nicht isolirt. Der Ausdruck »*sense of* . .« bildet eine Lieblingswendung und bezeichnet immer, wie es scheint, eine solche unanalysirbare Fähigkeit. Es giebt nicht bloß einen »*sense of the characteristics of melodic forms*«, »*sense of entire oneness with the melody*«, welche noch mit dem Musiksinn überhaupt identisch sein können, sondern einen »*sense of*

power«, *»sense of contrast«*, besonders aber einen *»sense of (abstract) proportion«*, und dieser ist ein anderer beim Gesicht, ein anderer beim Gehör, ein wahrer Proteus nach G.'s eigener Bezeichnung. Jede specielle Klasse von Phänomenen, Curven, Melodien etc. bedingt die Ausübung einer speciellen Fähigkeit; und hätten wir noch mehr Formensinne als Auge und Ohr, so müßten wir auch noch mehr solche Fähigkeiten annehmen. Jede einzelne Anwendung des Proportionssinnes involvirt einen Proceß, der sich selbst Gesetz ist (p. 176). Einmal ist auch von der *»common musical sensibility«* die Rede; was direct an den *common sense* der schottischen Nativisten des vorigen Jahrhunderts erinnert. Bedenken wir dazu die merkwürdige Wendung, mit der Gurney sich von der eigenen Analyse des Formensinnes beim Auge nur darum nicht für befriedigt erklärt, weil in der Musik dasselbe Phänomen nicht weiter zurückführbar sei: so müssen wir wohl auf eine allgemeinere nativistische Neigung schließen. In der That ist von Formeln wie den obigen nicht mehr weit zu dem Satze, den Gurney selbst als Grundlehre Ruskin's bezeichnet: *that we enjoy beautiful things because they have been made beautiful and we have been made to enjoy them.* Und da Kraft und Stoff auch nach dieser Metaphysik zusammengehören, so soll es mich nicht wundern, wenn wir zum Tugendstoff der Stoiker und zum Erkältungsstoff Jäger's nun noch einen Musikstoff erhalten werden.

Pole in seiner *»Philosophy of music«* (1879, einer Bearbeitung der Helmholtz'schen Lehre) drückt sich in Bezug auf die Schönheit einer Melodie ähnlich aus: *»We estimate the power of pleasing by some aesthetic power of appreciation« (p. 176).* Aber er fügt bei, daß wir zunächst zufrieden sein müßten, die Erklärung offen zu lassen. Und hierin liegt ein sehr wesentlicher Unterschied. Man kann nichts dawider haben, wenn mit dem Namen eines »Sinnes« nur vorläufig ein noch näher zu zergliedernder Complex von Thätigkeiten kurz bezeichnet wird: er ist dann ein Symbol unserer gegenwärtigen Unwissenheit und unserer Hoffnung künftigen Wissens. Aber für Gurney ist das Musikvermögen etwas Positives und Einfaches, nicht bloß augenblicklich sondern für immer Unzerlegbares (S. 316 f.). Er spricht das Wort gelassen, ahnungslos, spricht es wieder und wieder auf das Nachdrücklichste aus, ohne Verwahrung, Beschönigung, Umschreibung, Erläuterung. Er scheint sich sogar auf die Erfindung desselben etwas zu Gute zu thun (p. 86). Einmal allerdings findet sich in einer Anmerkung eine erläuternde Notiz (p. 123): er verstehe darunter nicht eine hervorragende musikalische Begabung, sondern »die gewöhnliche Fähigkeit des Empfindens und Erkennens *(perceiving and recognising)* von Tönen, der Auffassung einer melodischen Form

als eines Ganzen durch Coordination ihrer Theile.« An diesem einzigen Versuch einer Erläuterung zeigt sich aber auch sogleich die Undurchführbarkeit seines starren Nativismus. Denn was hier beschrieben wird, ist doch nicht etwas Einfaches, wird ja in der Definition selbst zerlegt. Es ist auch nicht etwas Unvergleichbares; oder hätte Empfinden und Erkennen von Tönen gar nichts gemeinsam mit dem von Farben und sonstigen Qualitäten, wäre es ein Empfinden und Erkennen in andrem Sinne des Wortes, anderen Einflüssen, anderen Gesetzen unterworfen? Sollte nicht auch die Auffassung einer Melodie als eines Ganzen etwas Verwandtes haben mit der Auffassung eines Satzes oder einer sonstigen zusammengehörigen Folge von Eindrücken, wie sie etwa das Durchwandern eines Parks, die Absolvirung eines wohlgeordneten Menu's bietet? Daß das Material mancherlei Differenzen in der Ausübung der Thätigkeiten bedingt, versteht sich; aber daß Empfindung, Wahrnehmung selbst in der Musik etwas anderes sein sollen als sonst, verstehe ich wenigstens nicht.

Das Zurückgreifen auf die Geschichte oder auf den Darwinismus enthebt nicht, wie allerdings Manche zu glauben scheinen, der Verpflichtung zur Definition und individuellen Herleitung einer zusammengesetzten Thätigkeit. Die Probleme der individuellen Psychologie bleiben in voller Kraft, ja sie bilden das Vorwerk, das jede weiterzielende Untersuchung erst zu nehmen hat. Uebrigens muß man sich wundern, wie gerade Gurney in Darwin's Erklärung Hilfe suchen mochte. Denn keiner Anschauung von der Musik widerspricht dieselbe mehr als der seinigen. Ist Musik reiner Sinnengenuß, dann stehen jener Erklärung weniger Schwierigkeiten entgegen. Besteht aber Musik wesentlich in tönenden Formen, in »idealer Bewegung«, dann kann die Fähigkeit, sie aufzufassen und zu genießen, nicht einfach ererbt, sondern muß individuell erworben sein. Mag die Freude am Klangmaterial immerhin auf die Urvordern zurückgeführt werden: die Freude an den bestimmten in gegenwärtiger Musikepoche gebräuchlichen Formen kann von vornherein unmöglich so gedeutet werden. Darwin als einem Unmusikalischen mochte dies entgehen; nicht so Gurney, dem Musikkenner.

Er hat es auch bemerkt. Aber in unbegreiflicher Weise täuscht er sich selbst über die Unmöglichkeit hinweg. Bis dahin war der Refrain seiner Kritik anderer Erklärungsprincipien der gewesen: sie passen auf gute und schlechte Melodien gleichermaßen. Man sollte denken, daß nun das eigene Princip diesen Unterschied wenigstens plausibler machte. Weit gefehlt. »Befriedigende Musik ist die, welche eine geistige Thätigkeit in uns erweckt, analog derjenigen, die bei befriedigender Musik in unsern thierischen Vorfahren erweckt

wurde.« Unverhüllte Kreisbewegung! Bis dahin hörten wir ihn nur immer betonen, daß die Formen, die bestimmten Tonfolgen es seien, die die Musik machen, in denen auch der Unterschied des Schönen vom Unschönen liege. Jetzt lernen wir, daß es nicht auf die Formen selbst, sondern auf die Thätigkeit des Geistes ankomme. Diese sei die nämliche für uns wie für unsre Voreltern (wie auch für die Asiaten), nur entwickelter. Hiedurch sucht Gurney der fatalen Consequenz zu entgehen, daß die gegenwärtigen guten Melodien denen der Urzeit gleichen müßten, um die entsprechenden Lustgefühle zu repristiniren, und die schlechten den schlechten. Allein die Ausflucht ist ganz illusorisch. Denn die »Thätigkeit« (worunter nichts anderes als jene »Auffassung der Melodie als eines Ganzen« verstanden sein kann) muß durch die Beschaffenheit der Melodie selbst bedingt sein. Sie wird die gleiche sein bei gleichen, eine ähnliche bei ähnlichen, eine unähnliche bei unähnlichen Melodien. In demselben Maße also, in welchem die gegenwärtige Geistesthätigkeit bei einer guten Melodie einer Thätigkeit von Seiten der Urvordern ähnlich ist, müßten auch die Melodien selbst einander ähnlich sein. Ferner entsteht die Frage: in welchem Maße wird die Geistesthätigkeit des Melodiehörens jetzt entwickelter sein? Offenbar in demselben Maße, wie auch die melodischen Formen. In demselben Maße muß sich aber consequenter Weise auch die Wirkung, das Musikvergnügen, entwickelt haben. Also ehedem geringes Vergnügen an armseligen Musikformen (wie auch immer großes am Tonmaterial), gegenwärtig hohes Vergnügen an reichen Musikformen — das ist das Ergebniß der verwickelten Rechnung, in welchem aber alles Specifische der darwinistischen Hypothese verschwunden und nur die Idee einer Entwickelung des Musikgefühls zugleich mit den Musikformen übrig geblieben ist, wie man sie sich allezeit vorgestellt hat.

Den ausgezeichneten Kritiker der *Speech-Theory* hat gegenüber der Darwin'schen seine starke kritische Ader völlig im Stiche gelassen. Er betrachtet unbedenklich eine Verstärkung und Verfeinerung des Musikgefühls als Folge der vieltausendjährigen Vererbung. Wir haben gesehen, daß vielmehr eine beständige Abschwächung gefolgert werden muß, falls nicht der Musik immanente Kräfte ihm Nahrung geben. Und was die qualitative Umbildung betrifft, so können Ausdrücke, die an die Destillation des Alkohols erinnern, den Uebergang aus thierischer Wollust in die erhabene Seligkeit der reinsten aller Künste doch kaum verständlicher machen. Gurney kann sich hier nur auf die Unwissenheit zurückziehen, in der wir uns über Ursachen und Wirkungen der Vererbung überhaupt befinden. Kein beneidenswerthes Asyl angesichts der Fülle von Erklärungsmitteln, welche der

gewöhnlichen Anschauung von der Umbildung der Gefühle durch sachliche, historische und psychologische Einflüsse zu Gebote stehen.

Auch die Analogie der Erklärung unsrer Freude an symmetrischer Gestalt, mit welcher Gurney sich den Proceß begreiflicher macht (s. o.), scheint unglücklich genug. Denn erstens setzt sie die Nutzlosigkeit der Hypothese erst recht ins Licht. Was die fragliche Erklärung der Symmetriefreude empfiehlt, ist der Umstand, daß wir dann wenigstens für die Urzeit sagen können, warum Symmetrie gefiel, Asymmetrie mißfiel. Die Musikhypothese hingegen erlaubt uns auch für die Urzeit nicht, zu sagen, warum die eine Melodie gefiel, die andere mißfiel. Zweitens ist jene Erklärung selbst äußerst bedenklich. Der Defect eines Armes u. dergl. war für die Gegner im Kampf um's Dasein doch nur erfreulich; und da der Gegner immer mehr waren als der so Verkrüppelten und jene zugleich im Kampfe siegten und sich fortpflanzten, so müßte man vielmehr Freude am Anblick der Verkrüppelung erwarten. —

Der Nativismus in der Musiktheorie, so wie ihn Gurney vertritt, erschien uns als ein wissenschaftliches Unding; der Empirismus aber, wie er ihn Darwin entlehnt, abgesehen von den bereits oben direct dagegen erhobenen Bedenken, gerade mit Gurney's Ansicht vom Wesen der Musik am wenigsten verträglich. Fragen wir uns noch, ob die Ueberlegungen, welche Gurney zu seinem Nativismus und damit auch zur darwinistischen Hilfshypothese hintrieben, wirklich einen solchen Verzicht auf die dem individuellen Leben entnommenen Erklärungsgründe nothwendig machten.

Die außerordentliche Stärke und Tiefe des musikalischen Eindrucks scheint ihm aus keiner von allen Ursachen dieser Art erklärbar. Aber sie ist es vielleicht aus allen zusammengenommen. Auch darf man nicht übertreiben: so mächtig wirkt Musik doch nur auf Einzelne in günstigen Momenten; auf Andere wirken vorwiegend andere Künste oder gar keine. Für den übrigbleibenden Betrag allgemeiner Wirksamkeit hat Gurney selbst gelegentlich Erklärungsgründe angedeutet: Töne sind Ausnahmserscheinungen (2. Kap.); Töne sind Zeichen des Lebens, der Lust und des Schmerzes; tragen auch als Sprachmaterial schon den Charakter der Aeußerung. Dazu die innere Aufregung durch beständiges Vorausschauen und Erwarten, wie schon bei Näherung und Entfernung eines Tons von der Tonica, gegenüber gleichzeitig im Raume gegebenen Eindrücken (p. 175), überhaupt die »Concentration des inneren Lebens in kurzer Zeitspanne«, die Gurney am Schlusse des 14. Kap. beschreibt. »Die wechselnde Stärkung und Schwächung, die immer neue Richtung der Bewegung, die erregte und befriedigte Erwartung bedingen eine ungeheuere

Fülle von Anpassungen des Willens von unvergleichlicher Feinheit und Schnelligkeit, begünstigen die Täuschung, als gehorchten die Töne der übergeordneten Kraft unserer eignen Wünsche, eröffnen Kanäle für die Association mit anderen Lustquellen. Aber diese Verwandtschaften sind jedenfalls von allgemeinster Art und liegen, wie groß auch ihre Wichtigkeit, in einer Region, wohin Gedanke und Sprache vergeblich zu dringen suchen«. (Etwas frei übersetzt.) Gewiß werden wir Zahl und Art dieser Kräfte nie haarscharf bestimmen können, aber zugegeben ist hier ihre Existenz, zugegeben ein Erklärungsprincip von unberechenbarer Tragweite im Leben des Individuums. Speciell die unbestimmte Art und mystische Tiefe des Eindrucks haben wir hienach nicht nöthig als »geistigen Rückschlag auf die graue Vorzeit« zu deuten.

Architektur und Musik werden einander entgegengestellt: hier sei die Lust an die Theile geknüpft, dort an das Ganze. Ein gradueller Unterschied ohne Zweifel; aber kein scharfer. Den vollen Eindruck des Motivs z. B. im ersten Satze der Fünften kann man beim erstmaligen Hören keineswegs sofort haben, sondern erst wenn der ganze Satz, ja die ganze Symphonie der Erinnerung gegenwärtig ist. Beim zweiten und dritten Hören wirkt das Kommende voraus. Andrerseits ist es ebenso eine Uebertreibung, zu sagen, daß Ornamente nicht für sich schön sein könnten. Selbst Linien können es. Nur ein einzelner Punct nicht: aber auch nicht ein einzelner abgebrochener Ton. Ebenso ungenau spricht man von gleichzeitigem Erfassen bei Architekturwerken gegenüber dem successiven bei Tonstücken: auch das Bauwerk läßt sich nur mit wanderndem Blicke erfassen, und halten wir zuletzt den Blick auf einen Haupttheil fixirt, so ergänzen wir das nur indirect oder gar nicht Gesehene im Gedächtnis, wie die vergangenen Theile eines Tonstückes.

Das Vergnügen an der Musik soll nicht abhängig sein vom Bildungsgrade und sich bei Kindern ebenso finden wie bei Erwachsenen. Aber es ist nicht dasselbe Vergnügen bei Verschiedenen. Es ist ein anderes beim Kameel, das vielleicht wesentlich den Rhythmus, beim Bauern, der auch die groben Melodieumrisse empfindet, beim Musiker, der melodische und harmonische Feinheiten schlürft; es ist ein anderes beim Alltagsmenschen und beim Vielgeprüften, der das Klopfen des Schicksals an der eigenen Pforte vernommen. Den Nämlichen rührt dieselbe Musik einmal gewaltig, einmal oberflächlich; es gehört Sammlung des Geistes und entgegenkommende Stimmung dazu (Göthe in Marienbad). »Daß man von der Musik ergriffen wird während der geschäftlich-dringendsten und entgegengesetztesten Abhaltungen, ohne dieselben auch nur zu

unterbrechen« (p. 375), kann ich trotz des trefflichen Spieles meiner Nachbarin nicht finden. Wir hörten ja soeben auch von Gurney selbst Schönes über Mitwirkung des ganzen inneren Menschen. Sogar den Eindruck der Einheit und Unendlichkeit des wahren Kunstwerkes führt er auf die Fülle und Einheit des psychischen Lebens zurück (s. o.): aber nicht jedes Leben und Lebensalter, nicht jeder Moment faßt die gleiche Fülle gleich einheitlich zusammen. G. selbst giebt ferner zu, daß Musik theilweise veralte: wenn dies auch nur an der Verdrängung durch Besseres läge, so wäre damit wenigstens die Bedeutung der musikalischen Eindrücke, die das aufwachsende Individuum in sich aufnimmt, anerkannt; vielleicht ist es aber nicht zu gewagt, einigermaßen auch die veränderte Lebensstimmung, also außermusikalische Einflüsse dafür verantwortlich zu machen, daß Pleyel nicht mehr gefällt. Schließlich setzt selbst die Freude am reinen Formenspiel, wenn wir von allen wechselnden Nebenbedingungen absehen, eine gewisse geistige Reife voraus. Das einjährige Kind mag Gefallen an Melodien äußern; es äußert aber meines Wissens kein Mißfallen, wenn wir durch Alteration einiger Töne um eine halbe Stufe die Melodie unsinnig entstellen. Es findet also Freude an Tönen als solchen, an Abwechselung derselben, am Rhythmus, aber nicht an der bestimmten Folge von Intervallen. Nach einiger Zeit kommt auch das Intervallen- und damit das Melodiebewußtsein, aber nicht als ein mit einem Schlage vorhandener unveränderlicher Besitz, sondern als eine Summe beständig wachsender Fähigkeiten, wozu die immer längere aufmerksame Bewahrung eben gehörter Töne im unmittelbaren Bewußtsein, die willkürliche Reproduction länger vergangener Theile einer Melodie, das Festhalten einer Tonica und die Beziehung aller Töne auf einander durch Vermittelung der Tonica, die Wahrnehmung von Consonanz und Dissonanz, von Reinheit und Unreinheit u. s. w. gehören. Und so muß auch das Melodiegefühl mit seinen Bedingungen wachsen. Gar nicht zu gedenken der Auffassung des rein Technischen, der Vergleichung mit bereits Bekanntem und sonstiger Handwerksfreuden des Musikers. Gurney selbst unterscheidet zwei Arten des Musikhörens; ihnen entsprechend muß man auch mindestens zwei Arten des Musikvergnügens unterscheiden, ein mehr elementares und ein mehr gebildetes. Ein ganz ungebildetes d. h. auf keinerlei erworbener Auffassung der Intervallbeziehungen ruhendes giebt es nicht, sofern wir überhaupt von Musik und nicht von bloßem Klingklang, von geformtem und nicht von formlosem Material reden.

Die Ausübung vergleichender Thätigkeit bei Erfassung von Melodien wird geläugnet. Und doch zweierlei Musikhören? Und doch
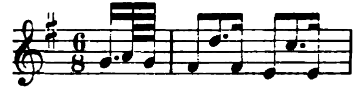
eine »Coordination von Theilen« d. h. eine Wahrnehmung der unter den Theilen vorhandenen Ordnung? Freilich ein absichtliches Vergleichen ist nicht nothwendig, noch weniger eine Subsumtion unter Allgemeinbegriffe. Aber unwillkürliche Beziehungen, wie sie in jeder Wahrnehmung von Theilen liegen, können auch bei der Melodiewahrnehmung unmöglich fehlen.

»Rhythmus und Tonfolge sind nicht auseinanderzureißen und darum die Melodie nicht zu analysiren.« Man kann nicht einmal Stärke und Höhe eines einzelnen Tones auseinandernehmen; aber man kann den Gefühlscharakter eines schwachen tiefen, schwachen hohen, starken tiefen, starken hohen Tones untersuchen; kann fragen, wie sich das Gefühlsmoment z. B. eines starken tiefen Tones verändert, wenn schwache oder starke höhere hinzukommen (Klangfarbe durch die Obertöne), kann die Wirkung eines aufsteigenden Diminuendo und Crescendo, eines absteigenden Diminuendo und Crescendo untersuchen. So denn auch die Wirkung eines und desselben Intervalls bei verschiedener Rhythmik. Die Unmöglichkeit, die verschiedenen Empfindungsmomente isolirt zu erhalten, hindert nicht die Analyse ihres Gefühlswerthes. Man kann sie eben unabhängig von einander verändern. (Selbst bei »Intervall« und »Distanz« möchte ich dies gegen Gurney vertreten. C_1 und G_1 sind weniger verschieden oder distant als c^2 und g^2; man frage nur Einen, der die Intervalle als solche nicht zu beurtheilen vermag, nach dem Grade der Verschiedenheit).
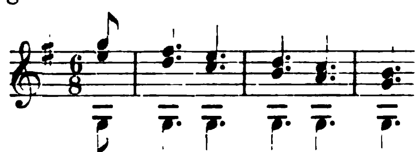
»Die einzelnen Intervalle lassen sich nicht herauspicken und die Wirkung der Melodie nicht aus der Combination isolirter Intervalle begreifen.« Gewiß, es kommt mit auf den Zusammenhang an. Dennoch äußert sich der Charakter des isolirten Intervalles auch in der Melodie. Nur muß Eines hiebei bemerkt werden: man kann nicht vom Gefühlscharakter eines Intervalles reden ohne Bestimmung der Lage seiner Töne in der Leiter. An die große Terz *c*—*e* knüpft sich ein freudig freies Gefühl, wenn wir *c* als Tonica fassen, ein schmerzlich spannendes, wenn *As* als Tonica hinzugedacht wird. Daher kommt es ja auch, daß, wie Gurney richtig bemerkt, dasselbe Intervall, zuerst isolirt und dann im Zusammenhange gehört, vom Laien oft nicht wiedererkannt wird. Die Lage zur Tonica muß also bei der Beschreibung eines Intervalles nach seinem Gefühlscharakter mit berücksichtigt werden. Dann aber zeigt sich in der That dieser Charakter sehr constant. Gurney selbst schreibt der großen und kleinen Terz, wenn der untere Ton jedesmal als Tonica gefaßt wird (Dur und Moll), den Eindruck der Zuversichtlichkeit bez. Zaghaftigkeit zu und erklärt denselben. Dergleichen ist aber nicht eine merk-

würdige Singularität der Terzen. Der Quartenschritt von Dominant zu Tonica aufwärts hat etwas entschieden Actives, was der Componist durch entsprechende Rhythmisirung zu steigern pflegt, aber freilich auch durch entgegengesetzte Behandlung in Ausnahmefällen abschwächt und annullirt. (Ganz constant ist ja auch der Eindruck der Terzen nicht: Kaspar besingt seinen festen Glauben an Gott Bacchus' Bauch in Moll, und es klingt wahrlich entschieden genug.) Der Quintenschritt von der Tonica zur Dominant hat etwas erwartungsvoll Feierliches; viele Choräle beginnen so. Dasselbe Intervall, gleichzeitig angegeben, wird allgemein als leer und unbestimmt bezeichnet. Die Gründe liegen wieder nahe genug. Im letzteren Fall z. B. ist offenbar der Umstand Schuld, daß es uns ausnahmsweise freigestellt ist, die große oder kleine Terz hineinzudenken; weshalb jener Charakter hinwegfällt, sobald wir durch den Zusammenhang zu einer bestimmten Ergänzung genöthigt sind.
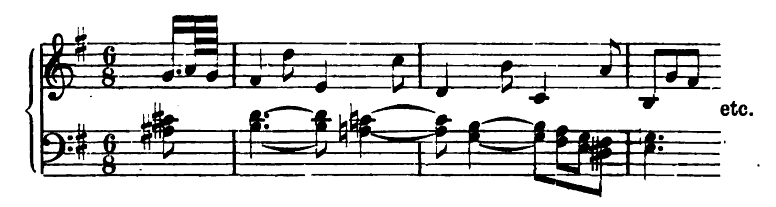
Besehen wir uns nun das Beispiel aus Fra Diavolo. Allerdings kann es nicht als Sexten-, auch nicht als Septimenfolge angesehen und seine Wirkung daraus erklärt werden. Aber wir irren uns wohl nicht, wenn wir Sexten und Septimen abwechselnd darin finden, und zwar aufsteigende Sexten und absteigende Septimen. Vergegenwärtigt man sich nun den Gefühlswerth dieser Intervalle im isolirten Zustand, das Anmuthige dieser Sexten, das Kecke dieser Septimen, so findet man denselben, wie ich denke, in der Melodie wieder; obgleich da auch der eigene Reiz aller Sequenzen, der wiegende Rhythmus und Anderes mitwirken. Wo in einer Melodie die gleichen Wendungen unter nicht allzu verschiedenen sonstigen Umständen sich finden, wird sich auch ein ähnlicher Eindruck finden. Umgekehrt läßt sich an der Melodie Manches verändern, ohne daß der Eindruck sofort ganz verloren geht. Es wird doch nicht ohne Weiteres ein Trauermarsch daraus. Wir können z. B. ohne allzugroßen Nachtheil schreiben



u. s. w., also statt der Septimen Secunden einführen. Dies darum, weil die Melodie in den ersten Tacten wirklich nichts ist als eine Auseinanderlegung des Schema



Die Art der Auseinanderlegung macht natürlich Unterschiede; aber es läßt sich auch immer sagen, warum. Wir würden z. B. weniger gut statt der aufsteigenden Sexten absteigende Terzen setzen, weil die absteigende Tonbewegung etwas Mattes hineinbrächte und zugleich wegen der geringen Distanz der Terzentöne die schaukelnde Rhythmik weniger hervorträte, sodaß die Terzenfigur eher einem Wiegenlied als einer Barcarole anstehen würde. Es ergiebt sich aus dem accordlichen Gesichtspunkte zugleich, daß und warum in dem Liede, wie es geschrieben steht, die Sexten weitaus mehr die Wirkung des Ganzen bestimmen als die Septimen; jene enthalten die accordeigenen Töne, diese entstehen durch Aneinanderreihung der Sexten von selbst. Sie liefern gleichwohl ihren Beitrag durch die zur Situation trefflich stimmende leichte Beimischung des kecken Elementes. Einführung der Secunden in der obigen Weise würde überdies auch einen weniger einfachen, etwas unruhigen, springenden Rhythmus zur Folge haben. Das Verhältniß der Sexten und Septimen wird besonders deutlich, wenn wir es mit einem durch andere Harmonisirung entstehenden entgegengesetzten Verhältnisse vergleichen:
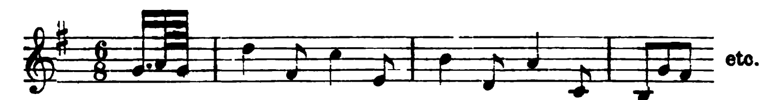


Hier ist die Melodie ihrem Tonbestande nach genau dieselbe wie bei Auber und kann auch in identischer Weise zu Ende geführt werden. Aber jetzt gehören offenbar überall die Glieder des Septimenintervalles zusammen, während die Sexten nur durch die Verbindung der Septimen entstehen. Wenn wir Bindungszeichen einführen, werden wir bei der ursprünglichen Form die Sextentöne untereinander binden (wie sie denn auch wirklich theilweise durch die Textsilben gebunden sind), bei der gegenwärtigen aber die Septimentöne. Die Wirkung gestaltet sich dementsprechend total anders, das Kühne, Spannende der Septime wiegt jetzt vor. Außerdem machen allerdings beide Intervalle hier einen anderen Eindruck auch durch die veränderte Leiterstellung aller Töne; *fis* ist nicht mehr Septime, sondern Quinte des Grundtons u. s. w., und es ließe sich auch in dieser Hinsicht näher verfolgen, wie dadurch der Eindruck im Einzelnen qualitativ umgestaltet wird (mehr Moll, Unruhe

durch mehrfache Modulation); doch Ein wesentlicher Unterschied liegt jedenfalls im Rollentausch zwischen Sexten und Septimen. Man wird dem hiedurch veränderten Charakter entsprechend auch unwillkürlich die Betonung etwas ändern: die hohe Note erhält jetzt immer einen mehr oder weniger starken Accent, wodurch sie als zusammengehörig mit der folgenden (gleichsam als erstes Achtel eines Viertels) gekennzeichnet und zugleich der Rhythmus energisch, ja trotzig wird.

Man wende nicht ein, daß Auber's Harmonisirung dem Laien, der das Lied trällert, unbekannt ist. Der Gefühlscharakter des Liedes und aller Intervalle in demselben hat sich ihm unter dem Einfluß der Begleitung eingeprägt, und so ist es natürlich, daß er haften bleibt, auch wenn letztere vergessen ist. Hätte man das Lied unglücklicherweise mit der obigen Begleitung gehört, so würde es eben einen anderen Charakter erhalten und behalten haben. Bei einfachen Melodien, die von vornherein ohne Begleitung gehört werden, wird doch, wie Gurney selbst anerkennt (p. 143, 158) die Tonica und die Beziehung jedes Tones auf dieselbe unwillkürlich auch vom Laien mitgedacht, wenngleich er sie nicht in musikalischer Terminologie angeben kann; und so ist der Anknüpfungspunkt für das Gefühlsmoment gegeben.

Fragt man etwa, warum die Auber'sche Melodie durch die Veränderung, die Gurney S. 198 bei anderer Gelegenheit bespricht,



ihre Schönheit einbüße, während doch hier Sextengänge die Hauptrolle spielen und zugleich die Auber'sche Harmonisirung erhalten bleibt: so verweisen wir vor allem auf das Schema. Der Nachdruck würde nothwendig auf Noten gelegt, die im Schema die Mittelstimme bilden, die Melodie verlöre ihren Sinn. Was sollte auch schon der elegante Schleifer bedeuten, mit dem sie (im Orchester) beginnt, wenn er nicht zu *fis* hinüberleitet? u. s. w. Es ist, als hätte sich unser Skeptiker gewaltsam jedes Nachdenkens über die Struktur- und Wirkungsbedingungen von Melodien entschlagen.

Gurney weist auch auf die himmelweit verschiedene Wirkung des aufsteigenden Durdreiklangs im Finale der Fünften und in der »blauen Donau« hin. Richtig; und doch ist beiden Fällen etwas gemeinsam, das freie, frische Ausgreifen. Das Auge sieht den Himmel offen, sei's nun den Himmel zweier anderer Augen oder den idealen Himmel der kämpfenden Menschheit. Und die Unterschiede der Stim-

mung sind sichtlich durch den Rhythmus, die Kraft der Tongebung, den Zusammenhang und Anderes bedingt, was sich sehr wohl namhaft machen läßt. Melodietabellen, wie sie Gurney bei dieser Gelegenheit andeutet, habe ich seit Jahren nebenbei angelegt und sie keineswegs bloß in negativer Richtung, sondern für mancherlei positive Erkenntniß nützlich gefunden.

Die Skizzen Beethoven's lehren, wie vielfach er eine Melodie veränderte, bis sie ihm ganz gefiel. Hätte er die vorletzte Redaction stehen lassen, wir hätten sie ebenfalls schön gefunden, wie er sie ja selbst wenigstens schöner fand als ihre Vorgängerin. Wir hätten vielleicht, wäre sie die letzte geblieben, überhaupt nichts daran vermißt, zumal da die Gewöhnung auch etwas zur Annehmlichkeit beiträgt. Die Stimmung, die der Componist hervorrufen will, und aus der heraus er selbst schafft, ist in der Hauptsache allen den Skizzen gemeinsam, die ihn bis zur letzten Form hinführen, obgleich sie in dieser am kräftigsten und vollständigsten zu Tage tritt. So findet sich ja auch in definitiv ausgeführten Stücken tausendfach irgend eine Wendung an der Melodie verändert, wenn diese wiederkehrt. Dadurch wird immer auch etwas an ihrem Charakter verändert und soll es werden: aber sie behält doch auch etwas davon bei. Und das ist es, was wir mit derselben Halsstarrigkeit hervorheben müssen, mit welcher es von Gurney ignorirt wird. Denn es bricht seinen Nativismus entzwei. Es beweist, daß verschiedene Melodien gemeinsame Wirkungselemente enthalten, die man aufzeigen kann, und daß eine bestimmte Steigerung oder qualitative Aenderung des Eindrucks durch bestimmte Wendungen hervorgebracht wird, die man wiederum aufzeigen kann; daß also Melodien sich nicht schlechthin aller Analyse entziehen.

Wahr ist, daß der Hörer beim Genuß der Melodie nicht dieselbe Analyse vornimmt, wie der Theoretiker. Aber Gurney's Behauptung bezieht sich auch auf diesen. Wahr ist, daß wir keine Melodie so in ihre letzten Wirkungselemente zerlegen können, wie ein Wort in seine Buchstaben; alle Mächte des inneren Lebens verflechten sich schon in der kleinsten Tonfigur. Aber ich werde mich auch hüten, Uebertreibungen der Negation mit Uebertreibungen der Affirmation zu begegnen. Wahr ist, daß jede gute Melodie wie eine Welt für sich, wie etwas noch nie Vernommenes erscheint. Noch mehr: wir haben diese bestimmte Zusammenstellung von Tönen, wenn wir sie zum erstenmal hören, — wirklich noch nie gehört. So verhält es sich auch mit jedem Gedicht, wenn es neu, jeder Predigt, wenn sie nicht abgeschrieben ist, jeder Gegend und jeder Stadt. Gleichwohl bestehen die Städte aus Häusern, die Predigten aus Worten, Bildern,

Gedanken, und muß überall die Wirkung des Ganzen von den Theilen stammen, aus denen es besteht. Mag man auf die »Chemie der Gefühle« hinweisen, derzufolge durch Mischung von Elementargefühlen ein einheitliches neues entsteht: nach Gesetzen muß sich doch auch dies vollziehen, und Chemie ist gerade der Typus einer analysirenden Wissenschaft.

Die Accorde anlangend, wird nur dem Dur- und Molldreiklang, sowie unter bestimmten Umständen einigen Dissonanzen eine constante Gefühlswirkung ausnahmsweise zugestanden. Ich freue mich, in Hinsicht des Dur und Moll mit Gurney übereinzustimmen; diese einfache Erklärungsweise schien mir längst trotz aller geistreichen Versuche der neueren Zeit die richtige, wenn sie auch noch einiger Ergänzungen bedarf. Aber sieht denn Gurney nicht, daß man bei der einen Concession nicht stehen bleiben kann, daß dieser Anfang unaufhaltsam weiter treibt? Wir brauchen dies nach dem über die Intervalle Gesagten wohl nicht näher zu begründen, zumal da schon dort die gleichzeitigen Intervalle gelegentlich mitberücksichtigt wurden. Wie falsch ist es auch, daß die Auflösung den Dissonanzen einen »geistigen« Charakter nur im Allgemeinen gebe, nicht aber jeder Dissonanz einen speciellen! Die regelmäßige, im Tonsystem gründende und durch Erfahrung bekannte Auflösungsweise bestimmt vielmehr durchaus die Besonderheit des jeweiligen Dissonanzcharakters. Das sog. Auflösungsbedürfniß ist nach Art und Stärke von den möglichen Auflösungen abhängig. Läßt ein Accord eine sehr vielfache Auflösung zu, so erhält er dadurch etwas Unbestimmtes, Mysteriöses: sodaß selbst, wo keine ganz bestimmte Erfahrung vorliegt, die Erfahrung maßgebend wird.

So ruht der extreme Nativismus Gurney's auf einer Reihe von unnöthig verallgemeinerten Negationen, willkürlichen Grenzcordons, die die eigene Polizei, dem Zwange der Sache nachgebend, doch wieder durchbricht.

Auch Hanslick würde ich als einen Nativisten bezeichnen, da er Wirkungen als elementare ansieht, die mir noch viel weiter analysirbar scheinen. Aber wie weit zieht er doch die Grenzen der Forschung im Vergleich mit Gurney. »Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Themas überzeugt uns, daß es — bei aller Unerforschlichkeit der letzten, ontologischen Gründe — doch eine Anzahl näherliegender Ursachen giebt, mit welchen der geistige Ausdruck einer Musik in genauem Zusammenhang steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Accord, jeder Rhythmus u. s. f.) hat seine eigenthümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. Unerforschlich ist der Künstler, er-

forschlich das Kunstwerk«. »Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck — nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes — endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene philosophische Begründung der Musik, welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen.« Leider hat Hanslick selbst die Aufgabe nicht einmal innerhalb der Grenzen, in denen er sie für ausführbar hält, zu lösen unternommen. Und doch hat er die Grenzen, wenn unsre vorausgehenden Betrachtungen etwas Wahres enthalten, noch immer zu enge gesteckt. Die »ontologischen Gründe« für die Physiognomie der Intervalle sind nicht so unerforschlich. Wie die Dinge augenblicklich liegen, möchte ich fast sagen, man könne die Aussichten der analytischen Forschung gar nicht umfassend genug schildern. Grenzen stellen sich schon von selbst heraus, aber sie sind vorläufig noch außer Sicht. Wie ein Meer liegt das Gebiet der Forschung vor uns. Für Gurney ist es dicht vor den Augen mit Brettern zugenagelt. —

Wenn wir endlich die Ursachen überdenken, welche eine so groß concipirte, mit so vielen formellen Vorzügen ausgestattete, auf so breiter Musikerfahrung ruhende Arbeit, die im Einzelnen eine Fülle trefflicher Ausführungen enthält, dennoch zu einem so unmöglichen Hauptresultat führten: so muß wohl eine überstarke Skepsis in Dingen der Psychologie als Hauptursache angesehen werden. Daneben aber eine ebenso große Gläubigkeit in Dingen der Akustik. Diese vielleicht paradoxe Behauptung (findet ja Gurney mehr als viele Andere an Helmholtz zu kritisiren) möchte ich noch ein wenig ausführen, da sie, wie unsre Studie überhaupt, am einzelnen Falle allgemeinere Desiderate erläutern soll.

Sowohl Sully als Gurney erlauben sich nur leise Zweifel an Helmholtz' Theorie der Consonanz und Harmonie. Wenn Gurney die Art und Weise, wie Schwebungen unangenehm wirken, anders als Helmholtz auffaßt, so legt er doch den Schwebungen sowie den Obertönen dieselbe Bedeutung bei. In Deutschland macht sich bereits seit zwanzig Jahren eine fortwährend wachsende Opposition gegen diese Lehre geltend. Die Theorie muß nach meiner Ueberzeugung in der That aufgegeben werden. Die Obertöne haben einen maßgebenden Einfluß auf die Klangfarbe, aber keinen oder nur einen völlig untergeordneten auf die Consonanz und das Harmoniegefühl. Die Obertöne variiren außerordentlich, während die Verwandtschaft der Grundtöne dieselbe bleibt; die Schwebungen eines Intervalles nehmen von Octave zu Octave um das Doppelte zu, während das,

was der Musiker Dissonanz nennt, identisch bleibt. Wenn wir ein Intervall von einfachen Tönen als Quarte bezeichnen, soll die Erinnerung an die zusammengesetzten Töne dazu helfen; aber warum bezeichnen wir die Töne dann nicht auch als Trompeten- oder Violinklänge? Wir fanden Sully hier auf dem Pfade des Zweifels, aber er ist beim ersten Schritte stehen geblieben. Die englischen Aesthetiker haben sich eben wie die meisten mit den Problemen der Akustik und Harmonielehre nicht selbständig und consequent genug beschäftigt[1] und so ihre Speculation auf einen Grund gebaut, der längst nicht mehr sicher ist.

Zunächst war die Frage, ob und wie wir gleichzeitige Töne auseinanderhalten können, einer neuen eingehenden Betrachtung bedürftig. Weil man sich in weitesten Kreisen hierüber in Sicherheit wiegt, scheint es bis jetzt Niemand aufgefallen zu sein, daß Helmholtz in der 4. Auflage seiner »Tonempfindungen« das Princip, worauf er den größten Nachdruck gelegt hatte, daß wir nämlich unsere Sinnesempfindungen nur soweit leicht von einander unterscheiden, als sie uns in den Stand setzen, die Außenwelt richtig zu beurtheilen — ein Princip, welches auch mit seiner empiristischen Theorie der Raumwahrnehmung aufs Engste verflochten ist — selbst aufgegeben und den ganzen bezüglichen Passus gestrichen hat. Die Verfolgung dieser Frage führt von selbst auch auf einen Unterschied zwischen Consonanzen und Dissonanzen, der zur Definition derselben benützt

---

[1] Wie könnte sonst Gurney beispielsweise die Aehnlichkeit der Octavtöne untereinander als ein einziges, undefinirbares Phänomen bezeichnen, während er zugleich die Helmholtz'sche (nicht bloß physiologische sondern auch psychologische) Erklärung acceptirt, wonach diese Aehnlichkeit im Einschluß des höheren im tieferen Ton besteht? (p. 141) Wie könnte er die Obertöne selbst als eine Entdeckung von Helmholtz bezeichnen? Wie könnte er sich über die *Sons sousentendues* in der Weise wie p. 95 äußern? Wie einen von *C*-dur nach *A*-moll führenden Septimenaccord mit *as* statt mit *gis* schreiben oder auch nur nachschreiben (p. 323)? Besonders aber, wie könnte er (p. 198) den üblen Eindruck der Quintensuccession, der soviele Modificationen je nach den Umständen erleidet und zuweilen ganz hinwegfällt, kurzweg als ein rein empirisches (d. h. hier: nicht weiter discutirbares) Factum hinstellen? — Unbegreiflich ist auch die Parallelisirung der Tonhöhe mit den räumlichen Unterschieden der Gesichtserscheinungen, während die Klangfarbe mit den Farbenqualitäten zusammengestellt wird. In Hinsicht der ästhetischen Verwendung mag dies gelten; vom Standpunkte der physiologischen und psychologischen Akustik aber sind Tonhöhen offenbar nichts anderes als die Qualitäten des Gehörsinnes, wie Farben die des Gesichtes. Daß die räumlichen Bezeichnungen bei Tönen nicht wirkliche d. h. empfundene Raumunterschiede bedeuten, erkennt Gurney selbst. Der Mißgriff zieht sich durch das ganze Buch, tritt u. A. auch bei der Behandlung des Harmonieproblems zu Tage, wie aus dem Referat zu ersehen.

werden kann. Je consonanter ein Zusammenklang, um so weniger leicht und vollkommen lassen sich die Töne auseinanderhalten. (Verschmelzung, »*krasis*« bei den Alten. Daran haben Sully und Gurney gelegentlich gerührt.) Auf dieser Basis muß dann das Wesen der Tonverwandtschaft und die Bildung der Scalen untersucht werden. Gurney äußert sich über die Einführung fixirter Schritte überhaupt recht schwankend (p. 142), über die Auswahl bestimmter Stufen geradezu leichtfertig: »die Terz hat eine natürliche Annehmlichkeit für den Menschen wie für den Kukuk« (dem wir hier nun schon zum dritten Male zu begegnen das Vergnügen haben) — ohne sich darüber Gedanken zu machen, warum just dieser einzelne Sänger und nicht tausend andere ebenso die Terz bevorzugen, wenn sie doch von so allgemeiner Annehmlichkeit sein soll; warum ferner bei uns Menschen zusammenklingende Terzen erst seit einigen Jahrhunderten in Europa angenehm gefunden werden u. s. w.

Hier war das Harmoniegefühl zu scheiden von der Consonanz. Der Grad der Annehmlichkeit eines Zusammenklanges fällt, wie schon Cartesius in seinen Briefen klar auseinandergesetzt, nicht zusammen mit dem Grade der Consonanz. Diese ist ein unveränderliches Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung, während die Annehmlichkeit eines und desselben consonanten Intervalles von einer Menge psychologischer Bedingungen abhängig und je nach den Umständen äußerst verschieden ist. (Zu dieser Trennung hat Gurney p. 243 Anm. einen schwachen Anlauf genommen). Schon wegen dieser äußersten Veränderlichkeit bei gleichen Toneindrücken, aber auch weil es den Thieren fehlt, und aus anderen Gründen kann das Harmoniegefühl nicht durch bloße Sinnesempfindung hervorgerufen sein. Wir dürfen aber auch ein unbewußtes Zählen der Schwingungen oder sonstige unbewußte Thätigkeiten nicht zu Hilfe rufen, da sich mit solchen Hypothesen alles und darum nichts machen läßt. Wiederum finden sich nun auch hier bei Sully und Gurney Andeutungen, die weiter führen könnten, nämlich über die intellectuellen oder Form-Elemente im Harmoniegefühl; aber der Glaube an die geltende Theorie gestattete keine Verfolgung dieser Untersuchung, in welcher allerdings auch beinahe alle Räthselfragen des Tongebietes sich ein Stelldichein geben. Die richtige Definition der Consonanz giebt hier nicht zwar die ganze Lösung, aber den Schlüssel dazu: das Gefühl ist vermittelt durch die Auffassung der Empfindungen und zunächst durch die Wahrnehmung jenes Verschmelzungs-Verhältnisses zwischen zwei Tonempfindungen (auch einfachen Tönen), worin Consonanz besteht, dann aber durch mancherlei weitere Zwischenglieder, Vorstellungen und Gefühle, die sich an diese Wahrnehmung ansetzen.

Die Theorie der Associationen, das fruchtbarste Erklärungsmittel der Psychologie, findet so ihre Anwendung auch auf diese Frage. Tausenderlei Liebes und Trauriges associirt sich mit den Tonverhältnissen und überträgt seinen Gefühlswerth auf dieselben, auch wenn es selbst vergessen wird. Aber nicht die Liebesgefühle unserer thierischen Voreltern, sondern die eigenen, und nicht bloß die sexuellen sondern die jeglicher Art, angefangen von den elementarsten des Kindes bis zu den höchsten ethischen.

So ist auch in dieser Richtung die Bahn der empirischen Erklärung frei. Wir müssen die Hegel'sche Metaphysik bei Moritz Hauptmann gleichsam übersetzen in die Sprache der empirischen Psychologie. Zwischen der Scylla des unbewußten Zählens und der Charybdis der bloßen Empfindung liegt die bewußte Wahrnehmung in der Mitte. Aber auch innerhalb dieser muß die durch willkürliche Aufmerksamkeit geleitete und die reflectirende Wahrnehmung geschieden werden von der unwillkürlichen, die sich gewohnheitsmäßig und darum mit ähnlicher Spontaneität wie die Empfindung selbst vollzieht.

Wahrnehmungen, Auffassungen, Sinnesurtheile der letzteren Art sind es, denen wir in den vorstehenden Betrachtungen so häufig begegneten. In ihnen besteht wesentlich das musikalische Denken, auf ihnen ruht das musikalische Fühlen. Selbst das Nichtwiedererkennen eines Intervalles unter veränderten Umständen beweist, wie wir sahen, nicht den Mangel eines musikalischen Denkens in diesem Sinne, sondern umgekehrt das gewohnheitsmäßige Hinzudenken der Tonica auch von Seiten des Laien. Diese unwillkürlichen, durch Erfahrung geleiteten Auffassungen sind der Mittelpunkt der ganzen Musikpsychologie. Sie enthalten den Grund ihrer Möglichkeit; freilich auch ihrer Schwierigkeit. Blitzschnell verändert sich mit jedem neuen Ton einer Melodie, eines Accords der ganze Stand des musikalischen Bewußtseins, oft auch in Hinsicht der bereits gehörten Theile. Aber was sich jetzt so rasch vollzieht, hat sich langsam gebildet, und wir können dieser Bildungsgeschichte theils durch directe Beobachtung, theils und hauptsächlich durch Schlüsse aus Beobachtungen folgen.

Beobachtungen, die zu solchen Schlüssen führen, betreffen besonders den Einfluß, welchen der Zusammenhang im Bewußtsein der Erwachsenen ausübt. Wir haben mehrfach erläutert, wie der Eindruck des isolirten (d. h. in der Empfindung, nicht in der Auffassung isolirten) Intervalles durch den erfahrungsmäßigen, theils im Tonsystem theils im augenblicklichen Stande der Musik begründeten Zusammenhang geschaffen wird. Der Zusammenhang ist nicht, wie

Gurney annimmt, ein unübersteigliches Hinderniß, sondern geradezu die Grundlage und der mächtigste Hebel der Forschung.

Man kann zweifeln, ob wir die äußerst verschlungenen Fäden des Gewebes, mit dem schon wenige Töne, nacheinander oder zugleich erklingend, im Bewußtsein umsponnen werden, auch nur in Einem Falle vollständig auflösen werden; zumal da es als organisches Gewebe in fortwährenden Neubildungen begriffen ist. Aber wir können nicht zweifeln, daß ein Gewebe da ist, statt einer glatten continuirlichen Fläche, an welcher jede Mühe der Forschung verloren wäre.

Zu Sperontes „Singender Muse“.

Von

Philipp Spitta.

Der Zusammenhang, welcher zwischen Sperontes' Liede »Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen« und dem Liede »Willst du dein Herz mir schenken« besteht, hat mich veranlaßt, auf S. 62 ff. den Quellen des letzteren weiter nachzuspüren. In zwei Neumeisterschen, um 1695 entstandenen Liedern schienen dieselben gefunden zu sein. Ferner ergaben sich zwei verschiedene Versionen, von denen diejenige, welche mit den Worten »Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind ich liebe dich« beginnt, die ältere zu sein schien. Diese Vermuthung hat sich schnell bestätigt, aber in dem Sinne, daß von zwei Versionen nicht mehr die Rede sein kann, sondern das ältere Lied die directe Quelle des jüngeren ist. Durch die Gefälligkeit des Herrn Professor Erich Schmidt in Wien bin ich auf »Des *Jephtah* Tochter-Mord« von Christian Weise hingewiesen worden, ein Schauspiel, welches »Den 13. *Febr*. MDCLXXIX. Auff der Zittauischen Schaubühne vorgestellet« worden ist. Im siebenten Aufzuge des zweiten Actes kommt ein Lied vor, welches der Prinz Dodo an Thamar, die Tochter Jephtahs, gesandt, und diese von dem Capellmeister Thubal hat in Musik setzen lassen. Es lautet:

1. Ich hab ein Wort geredt, mein Kind, ich liebe dich:
   Doch bistu mir geneigt, so dencke nicht[1] an mich:
   Ja, wenn du dencken wilst, so fang es heimlich an,
   Daß Niemand außer uns die List verstehen kan.

2. Die Liebe wil annoch bey uns verschwiegen seyn,
   Drum schleuß die gantze Lust in deinem Hertzen ein,
   Und ist es dir ein Ernst, daß ich dir dienen sol,
   So braucht es schlechte Müh, nur lieb und schweige wol.

---

[1] So in der 1680 bei Joh. Christoph Mieths in Dresden erschienenen Ausgabe. Der Sinn verlangt »auch« oder »stets«.

3. Die Welt ist gar zu schlau, ich traue keiner Wand:
   Derhalben bleibe mir von außen unbekand:
   Begehre keinen Blick, und keinen Liebes-Gruß,
   So lang ich in geheim der Leute spotten muß.

4. Die Wachen sind bestellt, sie wollen etwas sehn;
   Doch ihnen zum Verdruß soll nicht ein Tritt geschehn:
   Genung daß du, mein Kind, also versichert bist,
   Daß die Zusammenkunfft nicht groß von nöthen ist.

5. Vielleicht erscheinet bald der angenehme Tag,
   Daß mein verborgner Sinn sich recht erklären mag:
   Da sol die schöne Lust, als wie der Sonnen-Schein
   Der auff den Regen folgt, gedoppelt lieblich seyn.

6. Anjetzo laß mich noch in meiner Einsamkeit,
   Und halte neben mir die kurtze Fasten-Zeit.
   Denn sol ich jetzo nicht in deinen Armen ruhn:
   So wil ich meine Pflicht doch in Gedancken thun.

Das Lied hat zwei Strophen mehr, als das von mir auf S. 64 citirte, aber eine Vergleichung lehrt, daß das kürzere nur aus dem längeren entstanden sein kann. Es mag auch jenes kürzere hier vollständig stehen:

1. Ich hab zu dir gesagt, mein Kind, ich liebe dich,
   Und bist du mir geneigt, so denke oft an mich.
   Und so du denken willst, so stell es also an,
   Daß Niemand außer uns die Liebe merken kann.

2. Die Liebe muß bei uns anjetzt verschwiegen seyn,
   Drum schließ die ganze Lust in deinem Herzen ein,
   Und ist es dir ein Ernst, daß ich dich lieben soll,
   So bleibe mir getreu, liebe und schweige wohl.

3. Die Wächter sind bestellt, sie wollen's gerne sehn,
   Doch ihnen zum Verdruß soll gar kein Blick geschehn.
   Ja weder einen Blick, noch einen Liebeskuß,
   So lang ich im Geheim die Liebe bergen muß.
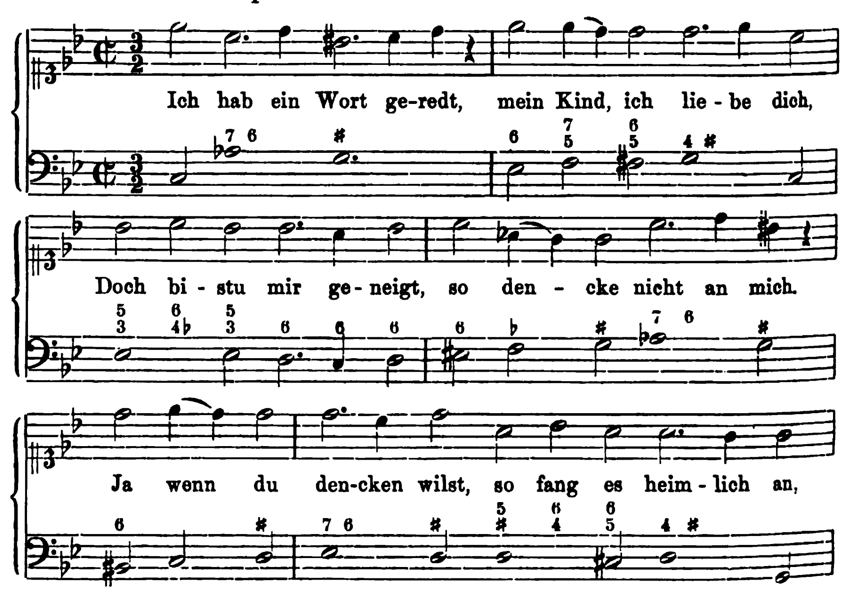
4. Laß nur die Wächter stehn, ich laß gewiß nicht ab,
   Vielleicht erfährst du bald, was ich beschlossen hab'.
   Ich schenke dir mein Herz, du bleib mir nur getreu,
   Bis daß einmal der Tod unser beider Herzen scheidt.[1]

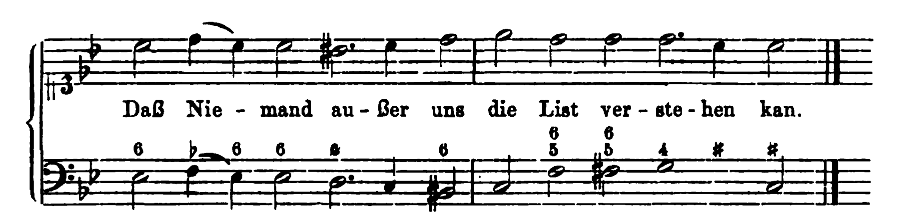
Es kann kein Zweifel sein: in dem Liede des Prinzen Dodo aus »Jephtahs Tochter-Mord« haben wir den Ahnherrn aller der unter einander ähnlichen und an einander anklingenden Lieder, welche

[1] Kretschmer, Deutsche Volkslieder. I. Nr. 271.
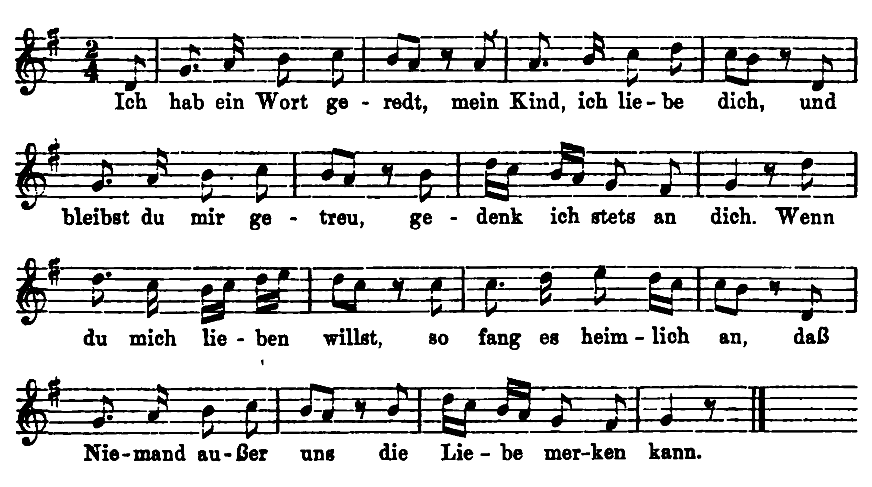
ich S. 62 ff. aufgeführt habe. Auch die beiden Neumeisterschen Gedichte müssen auf dasselbe zurückgeführt werden. Daß »Willst du dein Herz mir schenken« direct von der Dichtung Christian Weises abstammt, wird aus der 3. und 4. Strophe klar, welche in der kürzeren — vierstrophigen — Version theils ganz ausgelassen, theils in einem anderen Zusammenhange gegeben sind. Ich darf annehmen, daß »Willst du dein Herz mir schenken« allgemein bekannt ist, und hier nicht noch seiner ganzen Länge nach aufgeführt zu werden braucht. Aber die Vermuthung mag dastehn, daß es — Parodie nach Weise, die es ist — recht wohl von Sperontes selbst herrühren könnte, dessen dichterische Thätigkeit ja großentheils eine parodirende war. Von dem Componisten Giovannini wissen wir allerdings nicht, daß er sich je in Leipzig aufgehalten habe; aber daß der Text schon in den vierziger Jahren durch handschriftliche Überlieferung weit verbreitet war, habe ich S. 62 angedeutet, und so konnte er auch nach Berlin oder Halle kommen.

Der ersten Auflage des Weiseschen Stückes (Dresden 1680) sind beigegeben »etliche Melodeyen auff die unterschiedenen Text. Meistens gesetzet von *M. E.*« Unter den Anfangsbuchstaben verbirgt sich jedenfalls Moritz Edelmann, welcher von 1676 bis zu seinem Tode 1680 Organist und Musikdirector in Zittau war. Prinz Dodos Liebeslied wird nach derselben Melodie gesungen, wie das Lied, mit welchem Thamars Gespielinnen deren frühen Tod beweinen. Also:





Im Originaldruck ist die Composition zu dem Klagelied gefügt, auch noch eine zweite Sopranstimme hinzugesetzt. Ich habe es an der Oberstimme und dem Bass genug sein lassen und den anderen Text untergelegt. Als Gegenstück zu dieser Musik wird die Melodie nicht unwillkommen sein, nach welcher Weises Gedicht noch in unserer Zeit im Hildesheimischen, Münsterländischen, sowie auch in Süddeutschland gesungen wird. Ich gebe sie nach Reifferscheids Aufzeichnung und mit seinen Text-Varianten:



Man sieht, daß zu dieser Melodie auch das Lied »Willst du dein Herz mir schenken« gesungen werden kann, was bei der älteren Melodie nicht möglich ist. —

In Nr. 11—13 des »Musikalischen Wochenblattes« widmet Herr Wilhelm Tappert in Berlin dem ersten Hefte dieser Zeitschrift eine Besprechung, welche sich mehr durch die Ungehörigkeit des Tons als durch sachlichen Inhalt auszeichnet. Ich erwähne dieselbe nur mit Rücksicht auf das Lied im schlesischen Dialect, welches ich S. 47 f. mitgetheilt habe. Herr Tappert ist ein Schlesier und nimmt deshalb bei der Beurtheilung meiner Behandlung jenes Lieds das

Gewicht einer Autorität für sich in Anspruch. Er ist aber keine Autorität, verräth vielmehr eine Unkenntniß in Sachen seiner heimathlichen Mundart, welche bei der von ihm geführten Sprache doppelt befremdet. So übersetzt er das Wort *derleeba* (erleben) durch »entleiben«; nach ihm soll also die Bauernjungfer sich aus Liebesbedürfniß das Leben nehmen wollen, während sie der Dichter in Wirklichkeit sagen läßt: Ich muß es noch erleben, daß es anders mit mir steht. An dem Worte *kruppfich* nimmt Herr Tappert keinen Anstoß, obschon dasselbe im reinen schlesischen Dialect gar nicht vorkommt; pf wandelt sich in- und auslautend in pp, es müßte also wenigstens *kruppich* heißen, wenn man nämlich die Orthographie des Sperontes beibehalten will, richtiger *kruppig*, auch *kroppig*, wie z. B. in Oberschlesien heute gesprochen wird. Die Bedeutung ist natürlich: mit einem Kropf behaftet. Daraus aber, daß Sperontes obige unschlesische Form gebraucht, geht hervor, daß er in der Anwendung der Mundart schon nicht mehr ganz sicher war, als er das Gedicht machte oder übertrug. In der ersten Zeile der zweiten Strophe will Herr Tappert das Wort »Hartzer« durch »herzlieber« erklären, was unter Umständen wohl anginge; meine abweichende Erklärung will auch nur eine, freilich wohlbegründete Vermuthung sein. Der adjectivisch gebrauchte Stamm »herz« = lieb kommt auch im Thüringischen vor. Schlesisch wandelt sich »herz« in »harz«, wie »Herr« in »Harr«. Nun giebt es eine Übertragung unseres Gedichts in einen andern Dialect, der angeblich hennebergisch, jedenfalls thüringisch ist (s. S. 108 f.). Wäre Herrn Tapperts Erklärung unbedingt richtig, so müßte an der entsprechenden Stelle stehen: »Herzer Herr«. Es steht aber »Härtzner Herre« da. Schon die Orthographie zeigt an, daß hier das Eigenschaftswort als vom Harz abgeleitet aufgefaßt worden ist. Sanct Andreas, der Schutzpatron der alten Jungfern, ist zugleich Patron derjenigen oberharzischen Bergstadt, welche nach ihm den Namen führt. Bis heute wird er daselbst an seinem Kalendertage, dem 30. November, von den Jungfrauen mit Liedern, Sprüchen und allerhand Gebräuchen gefeiert. H. Pröhle, ein genauer Kenner oberharzischer Mundart und Sitten, ist daher ebenfalls der Meinung, unser Gedicht sei ursprünglich ein oberharzisches, das alsdann eine nicht völlig durchgeführte Umprägung ins Schlesische erfahren habe (s. dessen Abhandlungen: National-Zeitung vom 30. November 1884, Beilage; Voßische Zeitung vom 22. Febr. 1885, Beilage).

Endlich behauptet Herr Tappert — und damit scheint er einen Haupt-Trumpf ausspielen zu wollen — der Dialect des Gedichts sei der des oberländischen Schlesiens und werde in Lobendau nicht ge-

sprochen; Joh. Sigismund Scholze aus Lobendau könne daher nicht Sperontes sein. Da ich dies dennoch annehme, so schließt er, ich habe von der Verschiedenheit der schlesischen Dialecte nicht die geringste Kenntniß. Er irrt in beidem. Die Sprachgrenze zwischen oberländischem und unterländischem Dialect hat im allgemeinen schon Weinhold gezogen. Sie läuft zwischen Hainau und Goldberg, Liegnitz und Jauer hin. Lobendau liegt an dieser Grenze; hier wird, wie ich durch die gefällige Hülfe des Herrn Pastor Peters in Erfahrung gebracht habe, im wesentlichen noch der oberländische oder Gebirgsdialect gesprochen. Grade diejenigen Formen, welche Herr Tappert als Eigenthümlichkeiten des Gebirgsdialects anführt und der Gegend von Lobendau abspricht, sind dort bis auf den heutigen Tag im Gebrauch. Wem dies noch nicht genügen sollte, den könnte man darauf hinweisen, daß die Eltern Scholzes, als der Sohn kaum erwachsen war, nach Jauer zogen, wo dieser, der doch auch dann noch im Elternhause vorübergehend verkehrt haben wird, Gelegenheit genug gehabt hätte, sich mit dem Gebirgsdialect vertraut zu machen. Ob die Forderung überhaupt berechtigt ist, daß jemand, der seit langen Jahren in der Fremde lebt und ein vereinzeltes Dialectgedicht macht, diesem genau die Nuancirung seines Heimathsortes geben müsse, ob nicht vor allem auch eine Einwirkung der gedruckten Dialectgedichte seiner Zeit — in diesem Falle also namentlich Daniel Stoppes — anzunehmen sei, diese Frage kann hier bei Seite gelassen werden, da die Sache durch das Angeführte schon ihre Erledigung findet.

Antonio Vivaldi's Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten.

Von

Paul Graf Waldersee.

Die Violinconcerte Vivaldi's haben zu ihrer Zeit in gutem Ansehn gestanden, da einzelne derselben in mehrfachen Drucken veröffentlicht worden sind. Trotzdem wären sie längst der Vergessenheit anheimgefallen, wenn nicht J. S. Bach eine Anzahl derselben bearbeitet und ihnen hierdurch eine dauernde Beachtung zugesichert hätte. S. W. Dehn, der frühere Custos der musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, hielt die Originalwerke Vivaldi's für musikalische Seltenheiten, ihm stand bei der Herausgabe der von Bach für Clavier bearbeiteten 16 Concerte Vivaldi's auch nicht eine sich auf diese beziehende Originalcomposition zur Verfügung; die einzigen Compositionen, welche die Königliche Bibliothek besaß, bestanden in 6 Arien mit Begleitung von Streichinstrumenten. Erst unter Dehn's Amtsnachfolger, Fr. Espagne, erwarb die Königliche Bibliothek eine Anzahl näher zu bezeichnender Drucke. Nachdem sich nun neuerdings in der Musikaliensammlung S. M. des Königs von Sachsen zu Dresden und in der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt Drucke und Abschriften vorgefunden haben, lohnt es sich doch der Mühe, das Vorhandene zusammenzustellen. Auf Vollständigkeit kann natürlicherweise dieses Verzeichniß keinen Anspruch erheben, es erfüllt seinen Zweck, wenn es als Grundstock für spätere Forschungen benutzt werden kann.

Bach hat 20 Violinconcerte Vivaldi's bearbeitet, eines davon (das 4. Orgelconcert correspondirt mit dem 1. Satze des 13. Clavierconcertes) zweimal, es liegen uns deshalb 21 Bearbeitungen vor:

1. 16 Concerte für Clavier No. 217 }
2. 1 Concert für 4 Claviere No. 260 } der Peters'schen Bachausgabe
3. 4 Concerte für Orgel No. 247, 1 bis 4 }

Philipp Spitta führt in der englischen Ausgabe seiner Bachbiographie von diesen Bearbeitungen sieben auf Violinconcerte Vivaldi's zurück; wir sind in der Lage, diesen zwei hinzufügen zu können. So weit unsere Kenntniß reicht, umfassen die Vivaldi'schen Concerte drei Sätze, während es Bach'sche Bearbeitungen giebt, es sind die Concerte 8, 10, 11 und 16, die mehr wie 3 Sätze enthalten. Es ist sehr zu bedauern, daß gerade von diesen Werken sich keine Vivaldi'schen Vorlagen haben auffinden lassen, da vermuthlich an ihnen Umbildungen in größerem Maßstabe vorgenommen worden sind, oder gar theilweise Neubildungen uns vorliegen. Die Behauptung auszusprechen, die Composition dieses oder jenes Satzes, also z. B. des Adagio des Concert 11, rühre von Bach her, wäre allzukühn; mit einiger Sicherheit kann man aber sagen: die Harmonisirung des Satzes rührt nicht von Vivaldi her; derselbe Schluß ließe sich noch an andern Orten folgern. Den einzigen Anhalt für unsere Muthmaßung bietet, wie wir später nachweisen werden, das 3. Orgelconcert, welches thatsächlich neu hinzugefügte Compositionen enthält.

Wir beginnen mit Aufzählung der uns vorliegenden Sammelwerke Vivaldi'scher Violinconcerte:

Opus 3.

Von diesem Werke liegen uns drei Drucke mit folgenden Titeln vor:

1. Vivaldi's | most Celebrated | Concertos | in all their parts | for | Violins | and other | Instruments | with a | Thorough Bass | for the | Harpsicord | Compos'd by | Antonia (sic!) Vivaldi | Opera Terza. | Libro Primo. (Libro Secondo). London J. Walsh.

Stimmen-Ausgabe in 8 Bänden für Violino I, II, III, IV, Viola I, II, Violoncello und Violone e Cembalo.

Je ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin und der Musikaliensammlung S. M. des Königs von Sachsen; an letzterer Stelle wird auch eine alte Abschrift des Concert 10 bewahrt.

2. L'Estro Armonico | Concerti | Consacrati | All' Altezza Reale | Di | Ferdinando III | Gran Prencipe di Toscana | Da D. Antonio Vivaldi | Musico di Violino e Maestro de Concerti del | Pio Ospidale della Pietà di Venezia | Opera Terza | Libro Primo (Libro Secondo). A Amsterdam | Aux depens d'Estienne Roger Marchand Libraire | & Michel Charles Le Cene. | No. 50. 51. Stimmen-Ausgabe wie 1. Ein Exemplar im Besitz des Herrn Professor Dr. Wagener in Marburg.

3. L'Estro Armonico | Concerti | Da D. Antonio Vivaldi | Musico di Violino e Maestro de concerti | del Pio ospidale della Pietà di Venezia | Opera Terza | Libro Primo (Libro Secondo). Paris. Le

Clerc. Stimmen-Ausgabe wie 1. Ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Das Werk enthält 12 Concerte für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Baß und Clavier, je vier derselben sind für vier und zwei obligate Violinen, vier für eine obligate Violine geschrieben.

Fünf dieser Concerte hat Bach bearbeitet und folgen wir der erstgenannten Ausgabe, da in den beiden andern Drucken die Reihenfolge der Concerte in etwas geändert ist, so sind es die Concerte 3, 6, 7, 10 und 12, die wir als Clavierconcert 7, Orgelconcert 2, Clavierconcert 1, Concert für 4 Claviere und Clavierconcert 5 finden.

Opus 4 mit dem Titel:

1. La Stravaganza | Concerti | Consacrati a sua Eccellenza | Il Sig. Vettor Delfino | Nobile Veneto | da | D. Antonio Vivaldi | Musico di Violino e Maestro de Concerti | del Pio Ospitale della Pietà di Venetia | Opera Quarta. | Libro Primo (Libro Secondo) | A Amsterdam | Chez Estienne Roger Marchand libraire. | No. 399. 400. Stimmen-Ausgabe in 6 Bänden für Violino Primo Principale, Violino I, II, Alto Viola, Organo e Violoncello (letztere Stimme doppelt).

Je ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin und des Herrn Professor Dr. Wagener in Marburg.

2. Alte Abschriften der Concerte 5, 6 und 10 im Besitz der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt.

Der Druck enthält 12 Concerte für eine obligate Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel.

Bach hat den 1. Satz des Concert 1 und das ganze Concert 6 bearbeitet, wir finden die Uebertragungen als Clavierconcert 9 (1. Allegro) und 4.

Opus 6 mit dem Titel:

VI Concerti | à Cinque Stromenti, tre Violini | Alto Viola e Basso Continuo | di | D. Antonio Vivaldi | Musico di Violino e Maestro de Concerti | del Pio Ospitale della Pietà di Venetia. | Opera Sesta | A Amsterdam | Chez Estienne Roger & le Cene | No. 452. Stimmen-Ausgabe in 6 Bänden für Violino Primo Principale, Violino I, II, Alto Viola, Organo e Violoncello (letztere Stimme doppelt). Ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Opus 7 mit dem Titel:

Concerti | à Cinque Stromenti | tre Violini, | Alto Viola e Basso Continuo | di | D. Antonio Vivaldi | Musico di Violino e Maestro de Concerti | del Pio Ospitale della Pietà di Venetia | Opera Settima | Libro Primo (Libro Secondo) Uno è con Oboe. | A Amsterdam | chez |

Michel Charles Le Cene Libraire | No. 470. 471. Stimmen-Ausgabe in 6 Bänden für Violino Primo Principale, Violino I, II, Alto Viola, Organo e Violoncello (letztere Stimme doppelt). Ein Exemplar im Besitz des Herrn Professor Dr. Wagener in Marburg.

Das Werk enthält 10 Concerte für eine obligate Violine, deren 2 für eine obligate Oboe mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel.

Bach hat die Concerte 2 und 5 des 2. Bandes bearbeitet, wir finden die Uebertragungen als Clavierconcert 2 und Orgelconcert 3.

Opus 8 mit dem Titel:

Il Cimento dell' Armonia | e dell' Inventione | Concerti | a 4 e 5 | Consacrati | All' Illustrissimo Signore | Il Signor Venceslao Conte di Marzin, Signore Ereditario | di Hohenelbe, Lomniz, Tschista, Krzinetz, Kaunitz, Doubek, | e Sowoluska, Cameriere Attuale, e Consigliere di | S. M. C. C. | da D. Antonio Vivaldi | Maestro in Italia dell Illustris^mo^ Signor Conte Sudetto, | Maestro de' Concerti del Pio Ospitale della Pietà in Venetia, | e Maestro di Capella da Camera di S. A. S. il Signor Principe Filippo Langravio d'Hassia Darmistath. | Opera Ottava | Libro Primo (Libro Secondo) A Amsterdam | Spesa di Michele Carlo le Cene | Libraro | No. 520. 521. Stimmen-Ausgabe in 6 Bänden für Violino Principale, Violino I, II, Alto Viola, Organo e Violoncello (letztere Stimme doppelt). Ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Das Werk enthält 12 Concerte für eine obligate Violine, zwei derselben No. 9 und 12 auch für Oboe, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel.

Der 1. Band enthält Programmmusik; in den ersten 4 Concerten werden folgende Sonette musikalisch illustrirt:

Sonetto dimostrativo sopra il Concerto intitolato:
»La Primavera«
del Sig^re^ D. Antonio Vivaldi.

Giunt' è la Primavera e festosetti
La salutan gl' augei con lieto canto,
E i fonti allo spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto:

Vengon' coprendo l' aer di nero amanto
E lampi, e tuoni ad annunziarla eletti
Indi tacendo questi, gl' angelletti
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto;

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l caprar col fido allato.

Di pastoral zampogna al suon festante
Danzan ninfe e pastor nel tetto amato
Di primavera all' apparir brillante.

»L'Estate.«

Sotto dura staggion dal sole accesa
Langue l' uom, langue 'l gregge, ed arde il pino;
Scioglie il cucco la voce, e tosto intesa
Canta la tortorella e 'l cardellino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
Muove Borea improvviso al suo vicino;
E piange il pastorel, perchè sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

Toglie alle membra lasse il suo riposo
Il timore de' lampi, e tuoni fieri
E di mosche, e mosson' lo stuol furioso!

Ah che pur troppo i suoi timor son veri:
Tuona e fulmina il ciel, e grandinoso
Tronca il capo alle spiche e a' grani altieri!

»L'Autunno.«

Celebra il villanel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere,
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere.

Fa ch' ogn' uno tralasci e balli e canti
L' aria che temperata dà piacere,
E la staggion ch' invita tanti e tanti
D' un dolcissimo sonno al bel godere.

I cacciatori alla nuov' alba a caccia
Con corni, schioppi, e canni escono fuore,
Fugge la belua, e seguono la traccia;

Già sbigottita, e lassa al gran rumore
De' schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, ma oppressa muore.

»L'Inverno.«
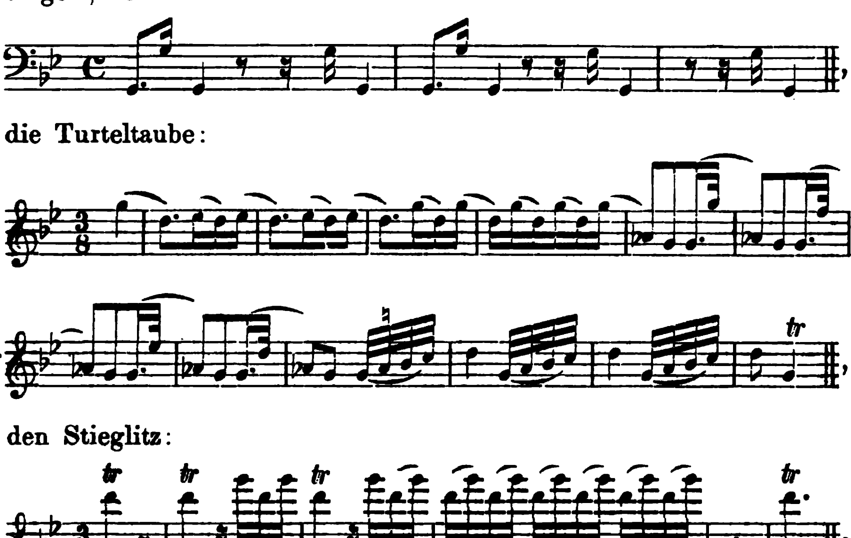
Agghiacciato tremar tra nevi algenti
Al severo spirar d' orrido vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel soverchio gel batter i denti;

Passar al fuoco i dì quieti e contenti,
  Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
  Caminar sopra 'l ghiaccio, e a passo lento
  Per timor di cader gersene intenti;

Gir forte sdrucciolar, cader a terra
  Di nuovo ir sopra 'l ghiaccio e correr forte
  Sin ch' il ghiaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscir dalle ferrate porte
  Sirocco Borea, e tutti i venti in guerra:
  Quest' è 'l verno, ma tal, che gioja apporte.

Im 2. Concert werden wir an die Vogel-Arien Händel's erinnert; in ähnlicher Weise wie jener dort die Nachtigall und die Taube, läßt Vivaldi hier den Kuckuk, die Turteltaube und den Stieglitz singen; den Kuckuk:



die Turteltaube:

den Stieglitz:

Concert 5 und 6 haben die Ueberschriften »La Tempesta di Mare« und »Il Piacere«. Ersteres bewahrt auch die Großherzoglich Hessische Hofbibliothek zu Darmstadt in alter Abschrift.

Opus 9 mit dem Titel:

La Cetra | Concerti | Consacrati | Alla | Sacra, Cesarea, Cattolica, Real Maesta | di | Carlo VI | Imperadore | e Terzo Re delle Spagne | di Bohemia di Ungaria &c. &c. &c. | Da D. Antonio Vivaldi | Musico

di Violino, Maestro del Pio Ospitale | della Città di Venetia e Maestro di Capella | di Camera di S. A. S. il Sig[r] Principe | Filippo Langravio d'Hassia Darmistaht. | Opera Nona | Libro Primo. (Libro Secondo). A Amsterdam | Spesa di Michele Carlo le Cene | Libraro | No. 533. 534. Stimmen-Ausgabe in 6 Bänden für Violino I, II, III, Viola, Organo e Violoncello (letztere Stimme doppelt). Ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Das Werk enthält 11 Concerte für eine obligate Violine, 1 Concert für 2 obligate Violinen mit Begleitung von 2 Violinen (beziehungsweise einer Violine), Bratsche, Violoncell und Orgel.

Wie Bach in der Suite V für Solo-Violoncell (Bach's Werke XXVII. (1) Seite 81, Peters'sche Bach-Ausgabe No. 238[a] Seite 24) eine Umstimmung des Instrumentes anordnet, so schreibt Vivaldi für die Solo-Violine im Concert 6 und 12 folgende Stimmungen einmal:

$\bar{\bar{e}}$, dann: $\bar{\bar{d}}$ vor.
$\bar{a}$ $\bar{a}$
$\bar{e}$ $\bar{d}$
a h

Opus 11 und 12 mit dem Titel:

Sei | Concerti | a Violino Principale, Violino Primo e Secondo | Alto Viola, Organo e Violoncello | di | D. Antonio Vivaldi | Musico di Violino, Maestro del Pio Ospitale | della Città di Venetia e Maestro di Capella | di Camera di S. A. S. il Sig[r] Principe | Filippo Langravio d'Hassia Darmstadt | Opera Undecima | (Opera Duodecima) Amsterdam | a Spesa di Michele Carlo le Cene. No. 545. 546. Stimmen-Ausgabe in 6 Bänden für Violino Principale, Violino I, II, Alto Viola, Organo e Violoncello (letztere Stimme doppelt).

Ein Exemplar im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Die beiden Werke enthalten 12 Concerte für eine obligate Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel. Eines der Concerte kann auch von einer Oboe ausgeführt werden, ein anderes führt die Ueberschrift »Il Favorito«.

Es liegt nicht in unserer Absicht, und es wäre auch gewagt, die von Bach bearbeiteten Werke Vivaldi's kritisch zu besprechen: der Name des Bearbeiters deckt den Componisten. Aber es wird erlaubt sein, die Wahrnehmungen auszusprechen, die bei einem auch nur flüchtigen Blick in die Partituren sich aufdrängen.

Vivaldi führt die Stimmen äußerst sangbar, seine Harmoniefolgen sind einfach und klar, wenn auch manchmal steif und trocken,

zweifelhaft ist es aber, ob er die höheren Kunstformen beherrscht; wir finden Anläufe zu thematischer Arbeit aber keine Durchführungen, auch ist der Reichthum an musikalischen Gedanken ein geringer, die Unzahl der Rosalien verräth uns, daß der Born, aus dem er schöpfte, kein tiefer ist. Die Rosalien betreffend dürfen wir freilich nicht vergessen, wann diese Werke geschrieben wurden.

Ehe wir uns den Werken Vivaldi's speciell zuwenden, schicken wir, um in der Folge Wiederholungan zu vermeiden, einige allgemeine Bemerkungen voraus. Bach behält im Allgemeinen Vivaldi's Solostimme bei, schmückt sie aber durch Verzierungen und claviermäßige Passagen aus, er ändert sie, wo sie violinmäßig geschrieben ist. Harmonisch folgt er dem Originale, nichtssagende Folgen würzt er durch eingestreute Dissonanzen. Die figurirten Bässe sowie die eingefügten Contrapuncte in den Mittelstimmen sind geistiges Eigenthum des Bearbeiters. In den seltenen Fällen, wo die thematische Arbeit original ist, werden wir besonders darauf hinweisen.

Die Soli begleitet Vivaldi entweder

1. durch den Streich- und Generalbaß, oder
2. durch die Violinen und Bratschen,
   a. einstimmig,
   b. mehrstimmig, oder
3. durch sämmtliche Streichinstrumente und Generalbaß.

Wir werden der Kürze halber in der Folge bemerken: die Begleitung des Solo X nach 1 oder 2*b* etc. Wo die Begleitung von diesem Schema abweicht, werden wir es speciell angeben.

Die Tutti sind in den Bach'schen Bearbeitungen nicht ohne Weiteres zu erkennen, wir werden deshalb den Anfang und Schluß eines jeden Tutti feststellen, die Soli ergeben sich dann von selbst. Die Bezeichnungen Tutti und Solo waren für Bach entbehrlich; mit dem Fortfall derselben sind aber auch die dynamischen Zeichen verloren gegangen, denn: Tutti ist gleichbedeutend mit Forte, Solo mit Piano; soll das Gegentheil eintreten, so schreibt Vivaldi: Tutti e piano und Solo e forte. Wir fixiren hiermit die dynamischen Haupteintritte, unterlassen jedoch die Angabe, für unsere Zwecke würde eine specialisirte Aufzählung der einzelnen Fälle zu weit führen, wenn in ein und derselben Periode die Dynamik wechselt; letzteres treffen wir gewöhnlich an, wenn dieselbe Phrase in derselben Tonhöhe oder eine Octave höher oder tiefer wiederholt wird.

Wenn Bach bei dem 1. Satze eines Concertes die Tempobezeichnung anzugeben unterläßt, so ist »Allegro« gemeint, im Concert 2 »Allegro assai«.

Um die Umbildungsthätigkeit Bach's klarzulegen, lassen wir eine vergleichende Analyse der Originalcompositionen und Bearbeitungen folgen, sind uns aber wohl bewußt, daß eine kurze und dabei klare Auseinandersetzung mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft ist.

Für Clavier.

Concerto I (E. P. No. 217, Seite 4).

Siehe Vivaldi Opus 3 No. 7.

Das Concert ist für eine obligate Violine mit Begleitung von 3 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Baß und Clavier geschrieben; einschließlich der Solostimme sind aber nur 4 reale Stimmen vorhanden, 2 für die Violinen, je eine für Bratsche und Baß.

Tutti sind: im 1. Allegro Tact 1 bis 9 (3. Viertel), 16 bis 20 (3. Achtel), 24 (4. Viertel) bis 26 (3. Viertel), 33 bis 38, 40 (4. Achtel) bis 42, 47 (4. Viertel) bis 51; im Larghetto Tact 1 bis 5, 7 bis 9, 31 bis 35; im 2. Allegro Tact 1 bis 14, 23 bis 28, 43 bis 58, 69 bis 74, 82 bis 85, 96 bis 105. Begleitet werden nach 1: die Soli des 1. Satzes, mit Ausnahme eines einzelnen näher zu bezeichnenden, die des 3. Satzes Tact 14 bis 23, 28 bis 43, 74 bis 82, 88 bis 96; nach 2*a*: das Solo Tact 58 bis 69 des 3. Satzes; nach 2*b*: die Soli des Mittelsatzes; nach 3: das Solo Tact 38 bis 40 des 1. Satzes und Tact 85 bis 88 des 3. Satzes.

Die ersten 9 Tacte des 1. Satzes bieten nichts Bemerkenswerthes, es ist eine Zusammenstellung der 4 vorhandenen Stimmen unter Berücksichtigung der leichten Spielbarkeit auf dem Claviere. Im Solo Tact 9 (6. Achtel) bis 16 sind die Noten der Mittelstimme, dem Generalbaß entnommen, Zusatz, die Bässe Tact 11 (3. Viertel) bis 16, die bei Vivaldi in Viertelnoten einherschreiten, in Achtel zerlegt. Im Tutti Tact 16 bis 20 läßt Bach, der leichteren Spielbarkeit halber, die 2. Stimme, die untere Terz der Oberstimme, fort. Im folgenden mit »forte« bezeichneten Solo Tact 20 (6. Note) bis 24 (6. Achtel) hat das Original nachstehende nichtssagende Bässe:



an Stelle dieser contrapunctirt Bach zu der Oberstimme eine völlig neue Baßstimme. Das kurze Tutti (Tact 25, 26) wird beibehalten, dagegen ist wieder die Baßstimme Tact 27 bis 33 frei nach den Fundamentalbässen Vivaldi's erfunden. Im Tutti, Tact 33 beginnend,

wird der Anfang als Wiederholung einer schon vorhandenen Periode, wie in der ersten Fassung gebracht; neu hinzugesetzt sind die Bässe Tact 35 bis 38. Im Tutti Tact 38 bis 40 beachte man die von Bach im Baß eingefügte freie Nachahmung der Oberstimme. Die Mittelstimme Tact 40 bis 42 ist Zusatz. Das mit Tact 42 beginnende und bei Vivaldi bis Tact 47 (3. Viertel) geführte Tasto solo beendet Bach bereits Tact 45, der nun folgende figurirte Baß ist frei erfunden. Im Schlußtutti Tact 48 bis 51 ist es wieder die Ausschmückung der Bässe, die zu erwähnen ist.
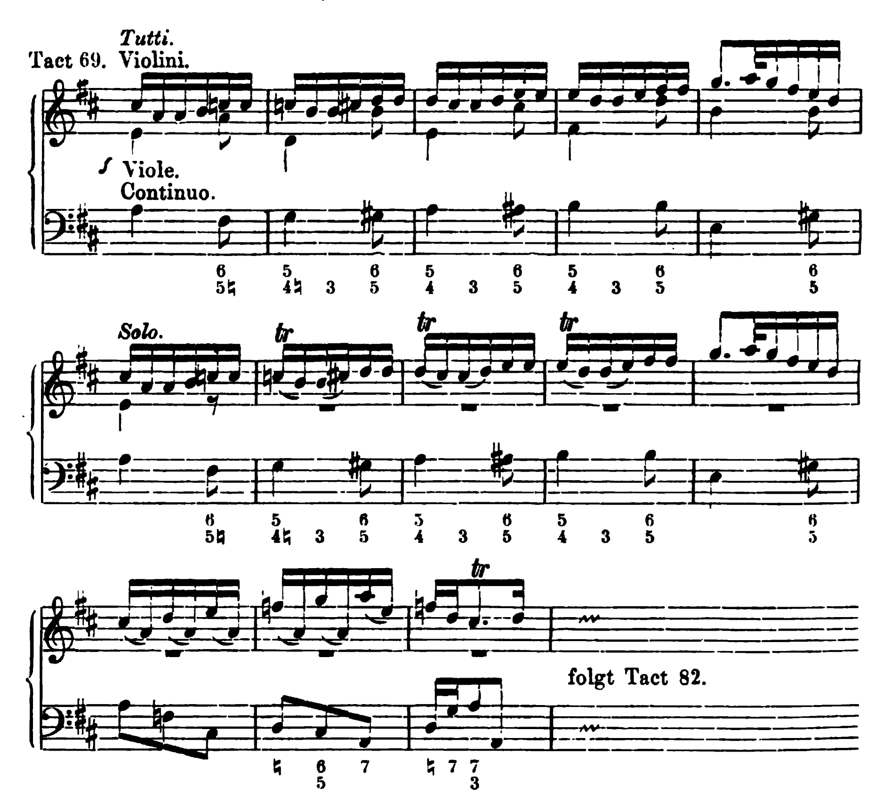
Im Larghetto folgt Bach durchweg der Vorlage, wir glauben, daß es nicht in der Unmöglichkeit liegen würde, aus der Bearbeitung, unter Zuhülfenahme des oben über die Begleitung Gesagten, den Vivaldi'schen Urtext, ohne ihn gelesen zu haben, herstellen zu können. Nur die specifisch violinartige Figur Tact 28 und 29 gestaltet Bach für das Clavier spielbarer um. Wir geben den Anfang, die Notenzeichen sind als Zweiunddreißigstel zu denken: *d cis d d d cis d d.*

Für die Tacte 1 bis 58 des 2. Allegro sei bemerkt, daß die Soli unter Zuhülfenahme des Generalbasses ebenso wie in der Vorlage harmonisirt sind, in den Tutti repräsentirt das obere Claviersystem die Stimmen der Violinen und der Bratsche, der Baß ist figurirt, die ersten 8 Tacte, obgleich Tutti haben die Bezeichnung »piano«. Wo im Basse die Balkenunterlage vorkommt, ist diese eine Bach'sche Erweiterung. Das Solo Tact 58 bis 69 begleitet Vivaldi durch eine zweite in Achteln geführte Stimme, von den Violinen und Bratschen im Einklange vorgetragen. Diese vom Componisten sehr beliebte aber etwas fadenscheinige Begleitungsweise verwirft Bach, seine beweglich concipirte Baßfigur entfernt die ursprüngliche Monotonie. Die Stimme des Soloinstrumentes, violinmäßig beginnend gestaltet er für Clavier spielbarer. Wir geben den ersten Tact, die Notenzeichen sind als Zweiunddreißigstel zu denken:

fis cis cis fis fis cis cis fis fis cis cis fis.

Die Tacte 69 bis 82 zeigen in der Bearbeitung eine so tief einschneidende Umgestaltung, daß eine Beschreibung der letzteren doch nicht zum gewünschten Ziele führen würde, wir lassen deshalb den Vivaldi'schen Urtext mit dem Bemerken folgen, daß eine Vergleichung desselben mit der Bearbeitung hohes Interesse gewähren wird.

Vivaldi läßt sich vernehmen:



Concerto II (Seite 10).

Siehe Vivaldi Opus 7, Band 2, No. 2.

Das Concert ist für eine obligate Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel geschrieben. Die Bezeichnung »Organo« soll doch wohl nur im Allgemeinen ein Instrument andeuten, das den Generalbaß ausführt.

Tutti sind: im 1. Allegro Tact 1 bis 21, 35 bis 45, 70 bis 76, 109 bis 116, 124 (3. Achtel) bis 132; im 2. Allegro Tact 1 bis 8, 15 bis 21, 28 bis 35 (3. Viertel), 37 bis 38 (1. Viertel), 39 bis 40 (1. Viertel), 41 bis 42 (1. Viertel), 43 bis 49, 55 (3. Viertel) bis 57 (3. Viertel), 61 (3. Viertel) bis 64. In den Tutti sind mit Ausschluß des Generalbasses drei reale Stimmen vorhanden, je eine für die Violinen, die Bratsche und den Baß.

Die Soli des 1. Satzes werden nach 1 begleitet, eine Ausnahme hiervon macht das Solo Tact 76 bis 109, dieses wird Tact 76 bis 90 nach 2*b*, von 90 bis 99 nach 3, von 99 bis 105 nach 1 und von

105 bis 109 nach 2*b* begleitet; das Largo ist Solo und wird nach 2*a* begleitet; die Soli des 3. Satzes werden nach 1 begleitet, eine Ausnahme hiervon macht das Solo Tact 12 bis 15, welches nach 3 begleitet wird.

Das Tutti Tact 1 bis 21 des 1. Allegro bietet nichts Bemerkenswerthes. Im Solo, Tact 22 beginnend, ändert Bach, wohl um die Melodie fließender zu gestalten, einzelne Achtelnoten; Vivaldi hat Tact 23 im 4. Achtel $\overline{\overline{h}}$, Tact 24 im 2. und 4. Achtel $\overline{\overline{fis}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$, Tact 25 im 3. und 4. Achtel $\overline{\overline{h}}$ und $\overline{\overline{\overline{d}}}$, Tact 27 im 3. Achtel $\overline{\overline{a}}$; man beachte, wie durch letztere kleine Aenderung die im Originale gleichlautenden Tacte 27 und 29 nüancirt werden. Im Solo, Tact 46 beginnend, sind die Bässe bis einschließlich 53 und von 59 bis einschließlich 67 figurirt, dagegen von 54 bis einschließlich 58 und 68, 69 original. Die Figuration der Bässe zwang auch zur Aenderung einzelner Noten der Oberstimme, so z. B. wurde Tact 48 die 4. Note $\overline{\overline{fis}}$ wegen der hinzugefügten Baßnote *e* in $\overline{\overline{d}}$ geändert. Aus den violinmäßigen Sprüngen in Achteln Tact 61, 63 und 64 (die 3 ersten Achtel) wurden fortlaufende Sechszehntelfiguren gebildet. Tact 72 ist harmonisch interessant. Vivaldi's Ober- und Unterstimme sind mit Bach gleichlautend, seine Mittelstimme ist die obere Decime des Basses. Da Bezifferung nicht vorhanden, bleibt es zweifelhaft, ob für das 1. Viertel die Bezifferung 5 oder 6 gemeint ist; Bach wählt letzteres, hält aber die Septime »*h*« vor. Nach den ausgeführten Stimmen ist für das 4. Achtel entschieden der Sextaccord *a*, *c*, *fis* gedacht, der sich mit dem folgenden Sextaccord *g*, *h*, *e* (hier ist Bezifferung vorhanden) nicht recht in Zusammenhang bringen läßt. Bach ändert aus diesem Grunde die Mittelstimme in »*dis*« um und erhält nun auf dem 3. Achtel den Accord *h*, *dis*, *fis*, auf dem 4. Achtel den Secundaccord *a*, *h*, *dis*, *fis*, dem sich nun der Sextaccord *g*, *h*, *e* willig anschmiegt. Wo in dem Solo Tact 76 bis 90 das Gebälk vorkommt, ist dieses als eine Erweiterung anzusehn, die dem Bearbeiter zuzuschreiben ist, das Original hat . Die Unterstimme Tact 92 (mit Auftact) bis 94 und 96 (mit Auftact) bis 98 ist Zusatz, ebenso der der Oberstimme beigegebene Sextengang Tact 100 bis 102. Die arpeggirten Bässe Tact 105 bis 109 resultiren aus vorhandenen Harmonien. Tact 117 bis 124 sind die Bässe figurirt, der Baßgang Tact 128 ist Zusatz. Die Tacte 129 bis 131 ändert Bach insofern, daß er die Tonleiter einstimmig durch 3 Octaven führt, während Vivaldi dieselbe in der Mittellage von $\overline{g}$ zu *g* mit hinzugefügter Unteroctave dreimal wiederholt.

gewährt die Betrachtung der Tacte 131 (mit Vortact) bis 138. Die Solostimme ist in der Vorlage und der Bearbeitung die gleiche, die I. Violine führt Vivaldi in Zweiviertelnoten

b | *b* | *a* | *a* | *g* | *g* | *fis* | dazu giebt die Bratsche in Achtelnoten den Baß

g | *c* | *f* | *b* | *e* | *a* | *d* | , die Stimme der II. Violine ist unwesentlich, sie läuft ebenfalls in Achtelnoten durch die betreffenden Accordtöne. Man beobachte die sinnigen Aenderungen: die Unwirksamkeit der auf dem Claviere doch nicht zur Geltung kommenden ausgehaltenen Noten, sowie die Steifheit des in Quinten- und Quartenschritten sich bewegenden Bratschenbasses einsehend, weiß Bach durch abwechselnde Einschiebung eines Achtelganges nicht nur die specifisch violinmäßige Klangwirkung effectvoll aufs Clavier zu übertragen, sondern auch die Ungelenkigkeit des Basses zu heben. Tact 142, 143 ist der Baß figurirt.

Von den Soli des Largo können wir nur sagen, daß die Vorlage sich zur Bearbeitung verhält, wie ein Skelett zu einem entwickelten Körper; rechnen wir den melodischen Kern und den Fundamentalbaß ab, so ist alles Uebrige Zusatz des Bearbeiters.

Das Presto weist 3 reale Stimmen auf: je eine für die Violinen, die Bratsche und den Baß; es besteht aus 2 zu wiederholenden Theilen, von denen der erste 9, der zweite 21 Tacte zählt. Bach wiederholt die Theile nicht wörtlich, sondern contrapunctirt in den zweiten Hälften zur gleichbleibenden Oberstimme eine neue Baßstimme.

Concert V (Seite 32).

Siehe Vivaldi Opus 3 No. 12, hier in *E*-dur, bei Bach nach *C* transponirt.

Das Concert ist für eine obligate Violine mit Begleitung von 3 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Baß und Clavier geschrieben; vorhanden sind aber nur in den Tutti des 1. Satzes 3 reale Stimmen, in den Tutti der beiden andern Sätze deren 4, eine (beziehungsweise zwei) für die Violinen, je eine für Bratsche und Baß.

Tutti sind: im 1. Allegro Tact 1 bis 8, 15 bis 18 (6. Achtel) 31 (3. Viertel) bis 45 (2. Achtel), 68 (3. Viertel) bis 74 (2. Achtel), 88 (mit Auftact) bis 91; im Largo die ersten und letzten 6 Tacte; im 2. Allegro Tact 1 bis 22, 42 bis 64, 80 bis 84, 98 bis 102, und 111 bis 125.

Die Soli werden im 1. Allegro nach 1, im Largo nach 3, im 2. Allegro nach 2*b* begleitet; das Solo Tact 102 bis 111 letzteren Satzes macht hiervon eine Ausnahme, es wird in den beiden ersten Tacten nach 1, in den 6 letzten Tacten nach 3 begleitet.

In der äußern Anordnung der Originalcomposition des 1. Satzes ist eine gewisse Regelmäßigkeit, um nicht zu sagen Einseitigkeit nicht zu verkennen: die Tutti werden mit dem Continuo und den Streichinstrumenten, die Soli mit dem Continuo ohne Streichinstrumente begleitet. Die Bässe sind ohne jede Ausschmückung geschrieben und tragen einen durchweg fundamentalen Charakter an sich, trotzdem sie in den Soli dazu bestimmt sind, in Verein mit den Accorden des Cembalo die Solostimme durch 57 Tacte zu stützen. Mag die Stimme der obligaten Violine auch noch so gesangreich concipirt sein, eine gewisse Leere in der Begleitung läßt sich nicht leugnen, und diese füllt Bach, wie wir auch schon in früheren Werken gefunden haben, durch Figuration des Basses. Letztere läuft durch sämmtliche Soli; wir unterlassen deshalb eine specialisirte Aufzählung der einzelnen Fälle. Das rhythmische Motiv, welches in der Figuration eine nicht unwichtige Rolle spielt, scheint aus der Oberstimme der beiden ersten Tacte genommen zu sein, es lautet: . Die Mittelstimme Tact 50 bis 66 ist Zusatz des Bearbeiters. Eigenthümlicher älterer Schreibweisen sei Erwähnung gethan. Vivaldi schreibt Tact 58 bis 66 die Solostimme nicht aus, sondern skizzirt sie. So ist z. B. Tact 58, man denke sich die folgenden, nach *C* transponirten Notenzeichen als Achtel gestrichen, als Doppelgriff:

d c d c d c d c
b a b a b a b a,

Tact 65 als dreigriffiger Accord:

c c c c c c c c
fis fis fis fis fis fis fis fis
d d d d d d d d

geschrieben.

Bach zeigt uns die Ausführungsweise.

Die Imitationen in den ersten Tacten des Largo wolle man nicht dem Bearbeiter zuschreiben, sie sind original. Der Satz erhebt sich überhaupt durch Ausnutzung des Anfangsmotivs über sonstige Arbeiten Vivaldi's; im Solo begleiten die Violinen und Bratsche das obligate Instrument, während die Bässe, durch Pausen unterbrochen, das bezeichnete Motiv vernehmen lassen. Im 2. Viertel der Tacte 19 und 20 hat die Vorlage in allen Stimmen eine Pause; man beachte, wie Bach diese Lücke ausfüllt.

Im 2. Allegro sind sämmtliche Sechszehntelnoten des Basses als Figuration des Fundamentalbasses dem Bearbeiter zuzuschreiben. Die

parallel laufenden Tutti des Satzes instrumentirt Vivaldi in gleicher Weise; man beachte, wie Bach durch größere Beweglichkeit Steigerungen hervorbringt.

In den Soli pausiren die Bässe, die Violinen und die Bratsche begleiten die Solostimme in Achtelgängen, die Transscription acceptirt diese, wenn auch nicht wörtlich, so doch im Principe. Tact 22 beginnt eine violinmäßige Figur, die Bach für Clavier spielbarer zustutzt. Wir notiren den Anfang. Die folgenden Notenzeichen, nach *C* transponirt, denke man sich als Sechszehntel gestrichen: *c h c d c g g c c g g c*. Die Solostimme Tact 64 bis 80 hat nach der Vorlage in jedem Tacte einen dreigriffigen Accord, der doch wohl, obgleich eine Angabe fehlt, zu arpeggiren ist, Bach construirt hieraus eine Clavierfigur in Sechszehnteln. Zwischen Tact 64 und 65 eliminirt der Bearbeiter einen Tact; es scheint eine Absichtlichkeit und kein Uebersehn vorzuliegen, da wir im Concert für 4 Claviere und im 3. Orgelconcert gleiche Fälle gefunden haben. Der Grund zur Entfernung des Tactes kann der sein, daß mit demselben die Periode 17 statt 16 Tacte zählen würde.

Concert VII (Seite 44).

Siehe Vivaldi Opus 3 No. 3, hier in *G*-dur, bei Bach nach *F* transponirt.

Das Concert ist für eine obligate Violine mit Begleitung von 3 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Baß und Clavier geschrieben, vorhanden sind aber nur 6 reale Stimmen, drei für die Violinen, zwei für die Bratschen, eine für die Bässe.
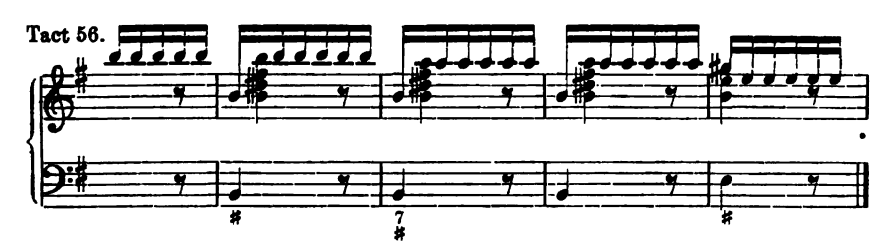
Tutti sind: im 1. Allegro Tact 1 bis 12, 16 bis 22 (3. Viertel), 30 bis 37 (3. Viertel), 45 (3. Viertel) bis 51 (2. Viertel), 55 (2. Viertel) bis 64; im Largo diejenigen Tacte der Bearbeitung, welche mit vollgriffigen Accorden ausgestattet sind; im 2. Allegro Tact 1 bis 14, 43 bis 56, 88 bis 109, 119 bis 127, 137 bis 152.

Die Soli werden begleitet: im 1. Allegro Tact 12 bis 16, 22 (3. Viertel) bis 30 (die Solostimme mit der Bezeichnung »*forte*«), 37 (3. Viertel) bis 45 (3. Viertel) und 51 (2. Viertel) bis 55 nach 2*b*; im Largo mit alleiniger Ausnahme des Solo Tact 20 bis 25, welches nach 1 begleitet wird, nach 3; im 2. Allegro Tact 15 bis 43 nach 2*b* (die Solostimme mit der Bezeichnung »*forte*«), 56 bis 72 (1. Achtel) nach 3, 72 (3. Achtel) bis 88 nach 1, 109 bis 119 und 127 bis 136 nach 3.

Für das 1. Allegro sei bemerkt, daß alle Sechszehntelfiguren im Basse Figurationen des Vivaldi'schen Fundamentalbasses sind, daher

ist auch die Nachahmung im Basse Tact 2 und allen übrigen Parallelstellen dem Bearbeiter zuzuschreiben. Tact 14 und 53 ändert Bach im 7. Achtel der Unterstimme das originale *g*, transponirt *f*, in *e* um.

Die Bearbeitung des Largo bietet, abgesehen von dem Zusatz der Mittelstimme Tact 22, 26 und 27, nichts Bemerkenswerthes; sie ist nach den Grundsätzen verfaßt, die uns auch heute noch bei Anfertigung eines sogenannten »Arrangements« leiten. Gleiches gilt für den 1. Theil des 2. Allegro; wir bemerken ausdrücklich, daß die Bässe hier wie bei den Parallelstellen original sind; der Theil soll nach der Vorlage »piano« wiederholt werden. Die Unterstimme Tact 29 bis 41 ist hinzugefügt; Vivaldi's Satz ist, trotzdem 6 Instrumente thätig, doch nur zweistimmig. Die Tacte 56 bis 72 sind tiefeinschneidend umgestaltet worden, der Solostimme wird das Violinmäßige abgestreift, um einer leichtspielbaren Clavierpassage Platz zu machen; die mit jedem vollen Tacte einsetzenden Accorde der begleitenden Instrumente werden durch einen frei erfundenen Contrapunct ersetzt. Zur Vergleichung lassen wir die ersten Tacte des Originals folgen:



Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, daß Vivaldi die begleitenden Streichinstrumente oft sehr hoch legt.

Die Mittelstimme Tact 73 bis 87 resultirt aus der Bezifferung. Tact 112 bis 119 ist der Baß figurirt. Tact 123 bis 126 verlegt Bach die obligate Stimme eine Octave tiefer in die Mittelstimme. Die Sechszehntelfiguren Tact 136 und 143 sind Zusatz, Vivaldi hat Pausen. Tact 150 und 151 sind die Bässe figurirt.

Concert IX (Seite 60).

Siehe Vivaldi Opus 4, Band 1, No. 1, hier in *B*-dur, bei Bach nach *G* transponirt.

Das Concert ist für eine obligate Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel geschrieben. Nach dem Druck hat Bach nur den 1. Satz des Concertes bearbeitet, die beiden letzten Sätze weisen andere Compositionen auf. Ob, wie bei Con-

cert IV, für diese Sätze eine ältere von Bach benutzte Abschrift existirte, oder ob ein noch nicht zu Tage gekommener Druck Vivaldi's als Vorlage gedient hat, muß vorläufig eine offene Frage bleiben. Die Bearbeitung läuft mit dem Vivaldi'schen Original nur Tact 1 bis 29, 36 bis 62 und 77 (3. Viertel) bis 87 parallel.
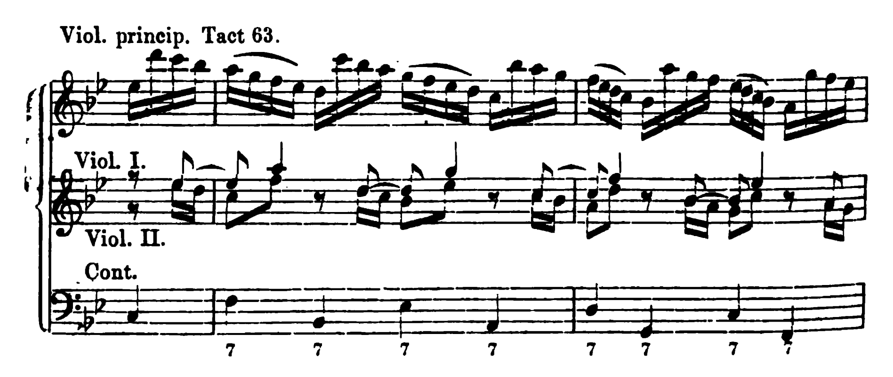
Tutti sind: Tact 1 bis 22, 38 (5. Achtel) bis 43, 50 bis 59 (3. Viertel) 60, 61 und 62 das 4. bis 6. Achtel, 77 (3. Viertel) bis 87. Die Soli Tact 22 (4. Achtel) bis einschließlich 28 und 43 (4. Achtel) bis 50 werden durch eine obligate II. Violine begleitet in ersterem Solo mit Baß-, in letzterem mit Bratschenbaßunterlage.
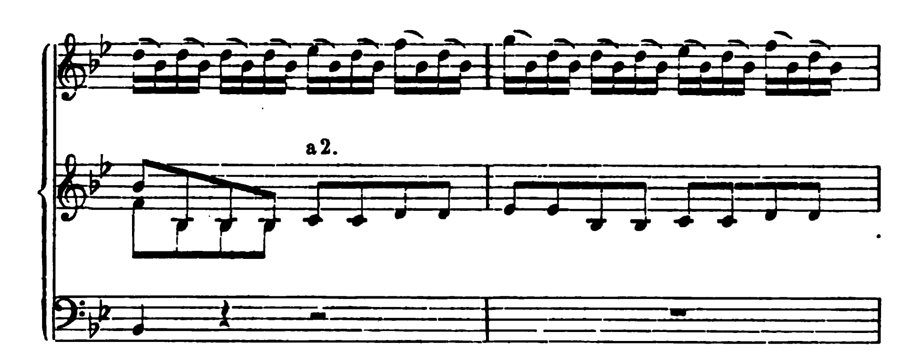
Das Vierviertelstactzeichen ist bei Vivaldi nicht durchstrichen C, bei Bach durchstrichen ₵; siehe hierüber Bach's Werke XXIII. Vorwort XXI.

Alle im Baß vorkommenden Notenwerthe, die weniger als ein Achtel betragen, sind auf Figurationen des Fundamentalbasses zurückzuführen. Die Tacte 29 bis (ausschließlich) 36 sind Zusatz des Bearbeiters, das Original hat hierfür nur 3 Tacte, die wir wenigstens in der Oberstimme wiedergeben wollen. Sie lauten:



Im Solo, Seite 63 (mit Auftact) beginnend, stehn wir einem eigenartigen Fall gegenüber. Der Deutlichkeit wegen lassen wir die ersten 4 Tacte der Originalcomposition folgen:





Vergleichen wir diese — es sind keineswegs die schlechtesten, welche aus der Feder Vivaldi's flossen — mit der Bearbeitung, so finden wir bei Bach den Zusatz zweier Viertel. Welche Gründe ihn dazu veranlaßt haben mögen, ist nicht nachzuweisen, thatsächlich verschiebt er aber die ganze Stelle bis zum Tact 77 (3. Viertel), wo Original und Bearbeitung sich wieder denken, um zwei Viertel. Dem Tact 77, vom 3. Viertel an gerechnet, geht in der Originalcomposition ein $9^1/_2$ Tacte zählendes Solo voraus, welches wir deshalb erwähnen müssen, weil es zu dem Seichtesten gehört, was Vivaldi geschrieben. Das Solo ist zweistimmig, die obligate Violine trägt eine an sich unbedeutende Melodie vor, die Ripienviolinen hämmern dazu den Ton $\overline{f}$ in Achteln. Wir wollen es dem Bearbeiter Dank wissen, daß er diese Stelle über Bord geworfen hat; das Einzige, was er herübergenommen, ist die Note $\overline{f}$, die transponirt als *d* erscheint; siehe die Bearbeitung in den Tacten 71 bis 77.

Concert für 4 Claviere mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Baß. (E. P. No. 260.)

Siehe Vivaldi Opus 3 No. 10.

Ueber dieses Concert an dieser Stelle zu referiren, müssen wir uns versagen; in einem später herauszugebenden Bande der Bach-Ausgabe wird über dasselbe speciell berichtet werden.

Für Orgel.

Concerto II. (E. P. No. 247, Seite 10.)

Siehe Vivaldi Opus 3 No. 6.

Das Concert ist für zwei obligate Violinen mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Baß und Clavier geschrieben, vorhanden sind aber nur 6 reale Stimmen, je zwei für die Solo- und

Ripienviolinen, je eine für die Bratschen und den Baß; an einer einzelnen Stelle ist das Violoncell obligat.

Tutti sind: im 1. Allegro Tact 1 bis 16 (3. Viertel), 23 (mit Auftact) bis 25 (3. Viertel) 37 bis 39 (2. Achtel), 40 und 41 in den ersten 3 Vierteln, 42 bis 48, 51 (3. Viertel) bis 55, 62 (4. Achtel) bis 65 (3. Viertel), 68 bis 71 (3. Viertel), 79 (mit Auftact) bis 86 (3. Viertel), 90 (4. Achtel) bis 93; im Larghetto die ersten und letzten 5 Tacte; im 2. Allegro Tact 1 bis 13, 25 (2. Achtel) bis 37, 51 bis 69, 70 (2. Achtel) bis 72, 73 (2. Achtel) bis 75, 82 (2. Achtel, bis 86, 114 (2. Achtel) bis 118, 128 (2. Achtel) bis 132, 142 (2. Achtel) bis 148.

Die Soli sind begleitet: im 1. Allegro Tact 16 (3. Viertel) bis 22 (3. Viertel) und 25 (3. Viertel) bis 30 nach 2*b*, 30 bis 37 nach 1, 55 bis 62 nach 2*b*; 65 (3. Viertel) bis 68 nach 2*a*, 71 (3. Viertel) bis 78 (3. Viertel) nach 2*b*; unbegleitet sind die Soli Tact 48 bis 51 (5. Achtel) und 86 (3. Viertel) bis 90; im Larghetto Tact 5 bis 41 nach 2*a*; im 2. Allegro Tact 13 bis 25 nach 1, 75 bis 82 nach 3, 86 bis 114 nach 1 mit Hinzunahme der Ripienviolinen, 118 bis 128 nach 2*a*, 132 bis 142 mit dem Bratschenbaß; unbegleitet sind die Soli Tact 37 bis 51, 69 und 72.

Während wir bei den Clavierconcerten bemerkt hatten, daß ein nicht geringer Theil der Umgestaltungen sich auf die Figuration der Bässe bezog, finden wir letztere in den Orgelconcerten, sobald sie im Pedal liegen, vereinfacht, z. B. aus der Balkenunterlage ⌊⌊⌋⌋ wird ⌊⌋. Wo in der Unterstimme figurirte Bässe vorkommen, sind es meist Figurationen des Bratschenbasses. Die Tutti der Orgelconcerte sind mehrstimmiger wie die der Clavierconcerte gearbeitet. Speciell den 1. Satz dieses Concert betreffend konnten in den Soli die beiden Stimmen der obligaten Violinen den beiden Manualen fast ungeändert übertragen werden. Die Nachahmungen in der 3. Stimme Tact 4 und 5 sind original, dagegen die im 3. und 4. Viertel der Tacte 6, 7 und 8 Zusatz. Die Unterstimme Tact 19 und 20 ist nach dem Bratschenbaß figurirt. Im Solo Tact 25 (3. Viertel) bis 30 liegt die 2. Stimme, die der II. obligaten Violine, nach dem Original eine Octave höher. Der figurirte Baß Tact 30 (2. Viertel) bis 34 ist nach den Fundamentalbässen gebildet. Die Unterstimme Tact 34 (2. Viertel) bis 37 liegt bei Vivaldi im Violoncell. Die Nachahmungen in der 3. Stimme Tact 40 bis 42 sind Zusatz. Das 3. und 4. Viertel des Tactes 42, sowie das 1. und 2. Viertel des Tactes 44 sind geändert; Vivaldi führt die Bässe in Sechszehntelläufen, die auf dem Pedal unausführbar sind. Tact 46 und 47 schiebt Bach im 6. Achtel eine in der Vorlage nicht vor-

handene Harmonie ein, letztere hat im 3. Viertel den *c*-, beziehungsweise *d*-moll-Accord. Im Tutti Tact 51 (6. Achtel) bis 55 liegt nach dem Originale die Oberstimme eine Octave höher, das Tutti selbst hat harmonische Unterlagen. Tact 71 (3. Viertel) beginnt eine violinmäßige Figur, die der Bearbeiter für Orgel spielbarer herrichtet. Wir bringen den Anfang. Die folgenden Notenzeichen denke man sich als Sechszehntel gestrichen: $\overline{\overline{e}}\ \overline{h}\ \overline{h}\ \overline{\overline{e}}\quad \overline{\overline{e}}\ \overline{h}\ \overline{h}\ \overline{\overline{e}}$.

Der Mittelsatz ist nach der Vorlage Larghetto bezeichnet; die Tutti in demselben haben harmonische Unterlagen und sollen »forte« ausgeführt werden; bei Bach heißt die Tempoangabe Adagio, die Tutti sollen »piano« gespielt werden und haben keine Harmonien. Die Stimmen der beiden obligaten Violinen liegen in der Bearbeitung im oberen Systeme, die einzige wesentliche Aenderung besteht darin, daß hier und da, wohl um den Einsatz der II. obligaten Violine anzudeuten, für diese eine andere als die vorgeschriebene Octave gewählt wird. Tact 17, 6. Note bringt den Ton $\overline{\overline{\overline{d}}}$, den die Orgel nicht hatte; Bach ändert die ganze Figur und überträgt auch die Aenderung auf den vorhergehenden Tact, als parallel mit diesem laufend.

Auch im 2. Allegro ist die Stimme der II. obligaten Violine zum Oeftern in eine andere Octave gelegt. Im Solo Tact 37 bis 51 sind für die I. obligate Violine dreigriffige Accorde (der 1. Tact lautet in Notenzeichen: $\begin{matrix}\overline{\overline{e}}\\ \overline{\overline{c}}\\ \overline{a}\end{matrix}$) vorgeschrieben, ohne daß sich eine Andeutung fände, daß dieselben arpeggirt werden sollen. Bach zeigt uns im Mittelsystem die Ausführungsweise. Die Sechszehntelgänge im Pedal Tact 59 bis 64, 66, sowie die im Mittelsystem Tact 67 bis 75 sind Zusatz. Das Solo Tact 75 bis 82 zeigt uns die Uebertragung einer specifisch violinmäßigen Figur auf die Orgel. Man erhält unverändert die Stimmen der beiden obligaten Violinen, wenn man die Noten der beiden oberen Systeme zusammenzieht. Doch hiermit nicht genug, die Vertheilung der Figuren auf beide Hände erzeugt eine ähnliche Wirkung wie das staccato der Violinen. Tact 91 hat die 4. Note der Oberstimme nach Vivaldi ♮, nach Bach ♯ vor $\overline{\overline{f}}$. Tact 104 bringt das Original in der 1. Note wieder den Ton $\overline{\overline{\overline{d}}}$; der Bearbeiter ist gezwungen, die Melodie dieses sowie des vorhergehenden Tactes ändern zu müssen. Das ursprüngliche Unisono Tact 142 bis 144 wird durch Stimmenzusatz orgelgemäß verstärkt.

Concert III (Seite 22).

Siehe Vivaldi Opus 7, Band 2, Concert 5 hier in *D*-dur, bei Bach nach *C* transponirt.
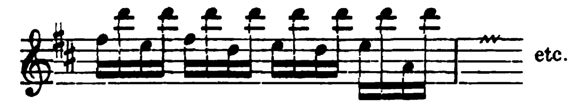
Das Concert ist für eine obligate Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Orgel geschrieben.

Die hauptsächlichsten Zusätze Bach's bestehn darin, daß er

1. im 1. Allegro die Tacte 138 bis 174 einschiebt; Vivaldi bringt statt dieser folgende 5 skizzirte Tacte:



denen wir die Ausführungsweise, also lautend:



beifügen;

2. das Adagio neucomponirt; im Original besteht der Mittelsatz aus einem 11 Tacte zählenden Grave, Viervierteltact ₵, *A*-dur (Vorzeichnung 2 Kreuze!),
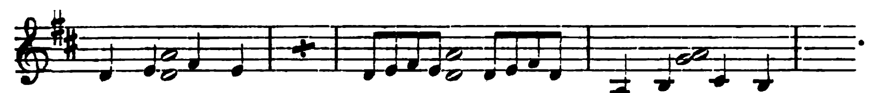
3. den 3. Satz vom Viervierteltact C an bis zum Schluß um 4 Druckseiten (40 bis 43) verlängert.

Tutti sind: im 1. Allegro Tact 1 bis 26, 58 (3. Viertel) bis 63 (3. Viertel), 81 bis 93, 111 (3. Viertel) bis 117 (3. Viertel), 174 bis 178; im 2. Allegro Tact 1 bis 32, 64 bis 76, 112 bis 126, 164 bis 179.
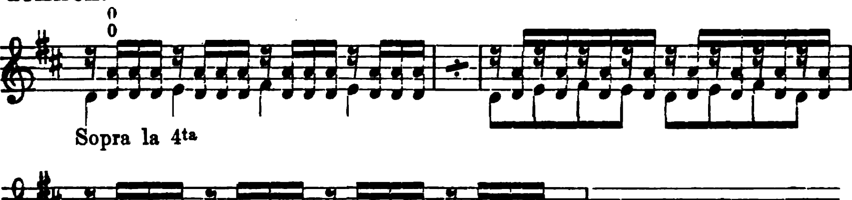
Die Soli werden begleitet: im 1. Allegro Tact 26 bis 58 (3. Viertel) nach 1 (in den ersten 15 Tacten mit Hinzunahme der Ripienviolinen), 63 (3. Viertel) bis 81 nach 3, 93 bis 111 (3. Viertel) nach 1 (in den ersten 13 Tacten mit Hinzunahme der I. Violine), 117 (3. Viertel) bis 137 nach 1 (125 bis 137 mit Hinzunahme der Ripienviolinen); im 2. Allegro Tact 32 bis 64, 76 bis 81 nach 1, 81 bis 89 nach 2*b*, 90 bis 112 nach 1 (die letzten 16 Tacte mit Hinzunahme der Ripienviolinen), 126 bis 129 nach 1, 130 bis 158 durch die Ripienviolinen, 158 bis 164 nach 1.
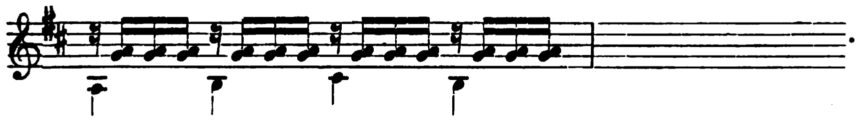
Vorausgeschickt sei, daß Bach die Stimme der Solo-Violine für die Orgel meist eine Octave tiefer legt. Eine ähnliche Transposition finden wir in der zur Orgelstimme der Cantate »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen« umgewandelten Cembalostimme des *D*-moll Concertes. (Siehe Bach's Werke XVII, 3 und XXX, 125). Der 1. Satz hat nach Vivaldi das Viervierteltactzeichen: ₵, nach der Bearbeitung: C. Die Imitationen Tact 1 bis 14 ebenwie

in den Parallelstellen sind original, die Sechszehntelfiguren Tact 14 (3. Viertel) bis 18 (3. Viertel) dagegen Zusatz. Im Solo Tact 26 bis 40 liegen die Stimmen der Ripienviolinen im oberen System, das mittlere bringt die Solostimme. Letztere ist skizzirt und lautet in den ersten Tacten:



Wir werden nicht fehlgehen, die Ausführungsweise uns also zu denken:





Im Solo Tact 93 bis 105 ist die Mittelstimme eine Uebertragung der I. Violinstimme des Originals. Tact 105 bis 111 ist die ursprüngliche Baßstimme entfernt, die sich vorfindende zweite Stimme ist frei erfunden. Tact 118 bis 121 ist der Baß figurirt; Tact 128 bis 137 sind die Mittelstimmen eine Uebertragung der Stimmen der Ripienviolinen. Im 2. Allegro: der Lauf der Oberstimme Tact 24, sowie sämmtliche Sechszehntelpassagen der Unterstimme im Solo Tact 32 bis 64 sind Zusatz. Im Solo Tact 76 bis 81 liegt die Solostimme im Mittelsystem, die Bässe sind fortgelassen, die über der Solostimme liegenden Accorde zugesetzt worden. Die Unterstimme Tact 89 und 91 bis 96 ist figurirt. Von Tact 96 bis einschließlich 111 bringt Vivaldi einen Orgelpunct auf *e* (transponirt *d*), die Violinen, tactweise wechselnd, geben hierzu den Ton $\overline{\overline{e}}$ (transponirt $\overline{\overline{d}}$) in Achteln. Die Stimme der Soloviqline ist skizzirt, sie besteht aus Doppelgriffen im Werthe dreier Viertel, die wohl als Sechszehntelnoten auszuführen sind. Wir geben die ersten Tacte, nach *C* transponirt, in Notenzeichen:

$$\overline{\overline{fis}} \mid \overline{\overline{fis}} \mid \overline{\overline{e}} \mid \overline{\overline{e}} \mid$$
$$\overline{\overline{d}} \mid \overline{\overline{d}} \mid \overline{\overline{d}} \mid \overline{\overline{d}} \mid;$$

man beachte die Transformation des Bearbeiters. Im Solo Tact 126 bis 141 liegt die obligate Stimme im Mittelsystem; der in den ersten

4 Tacten eingefügte Zusatz ist bemerkenswerth, ihm liegt das Motiv des 1. Tutti zu Grunde. Vivaldi wiederholt die Tacte 152 und 153; Bach läßt die Repetition fort. Die Unterstimme Tact 155 und 157 ist figurirt, von 159 bis 164 frei nach den Fundamentalbässen Vivaldi's erfunden.

Wir schließen in der Hoffnung, daß es einer glücklicheren Hand gelingen möge, die bis jetzt unauffindbaren 11 Originalcompositionen Vivaldi's ans Tageslicht zu fördern; erst, wenn dieses gelungen, werden wir ein vollständiges Bild der Bearbeitungsthätigkeit Johann Sebastian Bach's vor Augen haben.

Kritiken und Referate.

Wilh. Rischbieter, Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler. IV. Aufl. Berlin, 1885, Ries und Erler; IV und 82 S. kl. 8. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Derselbe, Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Contrapunktes. Derselbe Verlag, 1885. 48 S. kl. 4. (Notendruck.) Preis 1 ℳ 80 ₰.

Diese Werkchen sind, wie es übrigens schon deren Titel aussprechen, keine eigentlichen Lehrbücher. Es sind Hülfsbücher, bez. Aufgabensammlungen, für den unterrichtenden Lehrer und offenbar zunächst für die Zwecke des Verfassers selbst bestimmt, der diese Fächer am königl. Conservatorium zu Dresden vertritt. Der Titel der oben an zweiter Stelle genannten Schrift ist demnach auch präciser gefaßt, als der der anderen, in beiden werden nämlich nicht schlechthin »Regeln« mitgetheilt, worunter zunächst eine systematisch-vollständige Zusammenstellung von Regeln zu verstehen sein würde, sondern eine (namentlich in der vom Contrapunkt handelnden Schrift) ziemlich willkürliche Auswahl von Regeln, bei der der Verfasser vorzugsweise berücksichtigt haben wird, was ihm nach seinen Erfahrungen für die gegebenen Bedürfnisse seiner Schüler besonders merkenswerth gedünkt hat und weiterhin im mündlichen Vortrage ergänzt worden sein wird. Dessen ungeachtet gewinnt man von den »Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler«, um dieses zuerst zu besprechen, einen recht vortheilhaften Eindruck.

Der Verfasser hat hier die Hauptkategorien der Harmonielehre (Haupt- und Neben-Dreiklänge in Dur und Moll, Umkehrungen, Dominant- und Neben-Septimenaccorde [diese nach ihrer Brauchbarkeit], alterierte Accorde [nach ihren tonalen Beziehungen geordnet], Cadenzen und Trugcadenzen, Vorhalte, Orgelpunkt, Modulation) in methodischer Reihenfolge behandelt. Er sagt hierüber im Vorwort: »ich gebe mich aber der Hoffnung hin, daß die hier gebotenen Aufgaben auch für andere Harmonieschüler ein brauchbares Material sein dürften, zumal, da die Reihenfolge derselben fast ganz übereinstimmend ist mit dem Lehrgange, welchen E. F. Richter in seiner trefflichen Harmonielehre eingeschlagen hat.« Hinsichtlich der Anordnung des Stoffes trifft das nun allerdings zu. Es besteht hier aber doch ein wesentlicher Unterschied. Während nämlich dem Richter'schen Lehrbuche mit vollem Recht vorgeworfen wird, daß es dem Schüler das gesammte Accordmaterial abstract und schablonenmäßig vorführt, namentlich ohne genügende Rücksicht auf praktischen Zusammenhang und Brauchbarkeit und deshalb den nächsten Bedürfnissen des Schülers gegenüber als »indigesta moles«, durch die er in mancherlei

Hinsicht statt klüger nur confuser gemacht wird, hat Rischbieter gerade die tonalen Beziehungen der Accordbildungen und die praktische Verwendbarkeit derselben überall an erster Stelle berücksichtigt uud hervorgehoben. Dabei steht er fast durchweg auf dem Standpunkte des Moritz Hauptmann'schen Harmoniesystems, welches sich für die von ihm durchgeführte Tendenz insofern besonders günstig erweist, als kein anderes Harmoniesystem die melodisch-tonale Genesis des Accordwesens mit annähernder Schärfe ausprägt und zur Darstellung bringt, das Simon Sechter'sche etwa ausgenommen. Hauptmann's System, wie es in der »Natur der Harmonik und Metrik« entwickelt worden, ist aber bekanntlich durch seine dialektische Fassung für die Praxis so gut wie unbrauchbar. Mehrfache Versuche, dasselbe für praktische Zwecke umzuarbeiten (von Hauptmann selbst, O. Paul, Bähr u. A.) haben diese Aufgabe noch nicht mit wünschenswerthem Erfolge gelöst. Demgegenüber ist dem Verfasser nachzurühmen, daß er es mit ungewöhnlichem Glück und Geschick verstanden hat, die praktischen Beziehungen der Hauptmann'schen Lehre in einer von aller abstracten Fassung freien, jedem Leser zugänglichen, durchaus leichtfasslichen Weise darzustellen, so daß das Werkchen auch als geeignete Einführung des Anfängers in die M. Hauptmann'sche Auffassungsweise Geltung beanspruchen darf. Hauptmann nennt sein Buch mit betonter Absicht die Natur der Harmonik und Metrik; er pflegte bei jeder Gelegenheit darauf hinzuweisen, wie es ihm darum zu thun gewesen sei, das Natürliche des harmonischen Zusammenhanges zu lehren. Eben in diesen natürlichen Zusammenhang der Accordik wird nun der Schüler durch die Rischbieter'schen Aufgaben auf praktischem Wege eingeführt, und man kann deshalb nur bedauern, daß die Schrift nicht umfangreicher und erschöpfender abgefaßt worden ist.

Minder günstig sind die »Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Contrapunktes« zu beurtheilen und das zwar aus drei Hauptgründen:

Erstens ist für das Studium des Contrapunktes mit andeutenden Erläuterungen nicht viel gewonnen; hier bedarf es vielmehr einer festen, straffen, in sich geschlossenen Methode; der Schüler will und muss wissen, woran er sich zu halten hat, Alles was zu Unsicherheit und Zweifeln Veranlassung geben kann, muss ihm aus didaktischen Rücksichten thunlichst erspart werden.

Zweitens gerathen die Rischbieter'schen »Erläuterungen« häufig in Widerspruch mit den traditionellen contrapunktistischen Lehrsätzen; zum Theil allerdings nur deshalb, weil auch hier, in einseitiger Weise, die moderne tonale Auffassung (wiederum nach Hauptmann's System) zu Grunde gelegt wird; aber immerhin ist das unvereinbar mit der historischen Entwickelung der in Frage stehenden Dinge und es bedeutet fernerhin eine zu bedauernde, sehr wesentliche Beschränkung des Materials (Harmonien, Cadenzen u. dergl. m.), für die ein genügender Ersatz darin nicht erblickt werden kann, daß andererseits dem Schüler auch eine Erweiterung ebendieses Materials in Dingen geboten wird, durch welche ihm in methodischer Hinsicht die technische Beherrschung desselben erschwert wird (freie Septimen und Vorhalte, Dissonanzen durch Dissonanzen vorbereitet u. s. w.). Das System der sog. Kirchentonarten ist aber auch durchaus nicht, wie Manche zwar meinen, abgethan und überwunden, es lebt nicht blos in den Werken der älteren Kunst fort, sondern es macht sich in tausend Beziehungen, Wendungen und Entwickelungen bis in die neueste Zeit hinein geltend, so daß man mit Fug und Recht behaupten kann: so sehr auch die moderne Auffassung und die moderne Kunstproduktion (zur Zeit! Wer weiß, was daraus wird?) zum reinen Dur-, Moll- und Molldur-System hinneigen mögen, die heutige harmonische Praxis ist dennoch, ohne gründliche Einsicht in das Wesen der mittelalterlichen Kirchentonarten, gar nicht zu verstehen.

Endlich drittens sind die Rischbieter'schen contrapunktistischen Beispiele nichts weniger als mustergültig.

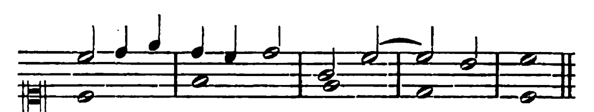
Zum Belage dieser Behauptungen mögen hier einige Beispiele dienen:

Im Vorwort macht der Verfasser zunächst mit vollem Rechte darauf aufmerksam, daß es zweckmäßiger sei, die Uebungen mit dem zwei-, als mit dem mehrstimmigen Satze zu beginnen. Dementsprechend wird auch zuerst von jenem gehandelt. Es werden drei »Gattungen« unterschieden: Note gegen Note (S. 4); hier dürfen, abgesehen von den anfangenden und schließenden Octaven, nur Terzen und Sexten vorkommen, warum keine Quinten?

Zwei Noten gegen eine (ibid. u. S. 5; wobei schon con- und dissonirende Bindungen, sowie einsetzende Viertel vorkommen). Die Quinte darf im Aufschlage frei eintreten, durchgehend soll sie aber wie eine Dissonanz behandelt werden, also nur abwärts fortschreiten, was eigentlich in die Lehre vom doppelten Contrapunkt gehört. (Man darf freilich nicht vergessen, daß, was den Verfasser zum Aufstellen mancher derartiger Regeln veranlaßt hat, vom Standpunkt der modernen harmonischen Auffassung aus, allerdings vielfach erklärlich wird.) In der Oberstimme ist die Quarte unter gewissen Umständen als Vorhalt zu gebrauchen, unter anderen wieder nicht. Die ältere Lehre gestattete dagegen sogar den Gebrauch der übermäßigen Quarte, als oben oder unten gebundene Dissonanz (in letzterem, natürlich seltenem Falle also mit der Auflösung in die Quinte).



Als gebundener Vorhalt in der Unterstimme darf hier die Quarte, dem Verfasser zu Folge, überhaupt nicht vorkommen. Hinsichtlich der auf der ersten oder zweiten Takthälfte erlaubten Viertelbewegung heißt es: » der letztere Rhythmus (die Viertel auf der ersten Takthälfte also) ist aber nur dann statthaft, wenn während des Taktwechsels eine Bindung stattfindet«. Das ist unpräcis ausgedrückt, weil der Schüler eben so gut verstehen kann, der Taktwechsel könne vor, als nach dem betreffenden Takte eintreten, es ist aber auch unzutreffend, denn warum sollte z. B., um den Rischbieter'schen C. F. beizubehalten, das Folgende

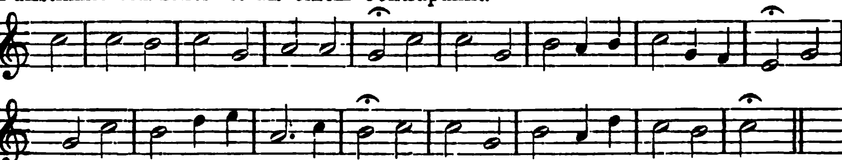


rhythmisch unstatthaft sein?

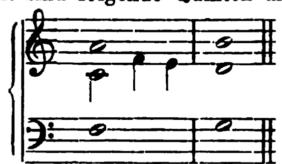
Vier Noten gegen eine (S. 6); hier wird erstens das Anbinden des Viertels erlaubt, was nicht nur den alten Contrapunktisten zufolge, sondern auch der Natur der Sache nach fast immer ungelenk klingen wird, natürlich wenn nicht etwa der $^4/_4$tel Takt dipodisch oder gar tetrapodisch verstanden wird, wovon hier aber nicht die Rede sein kann. Bei dieser Gelegenheit sei hier gleich erwähnt, daß es bei dem Verfasser geradezu Manier ist, in gemischten Contrapunkten die Viertelbewegung während der drei ersten Taktheile stufenweise fortschreiten zu lassen, vom dritten zum vierten Viertel einen (gewöhnlich Terz-) Sprung zu setzen und dieses 4te Viertel dann an eine gleichwertige Note des nächsten Taktes anzubinden; gewiß das geeignetste Mittel, um den Contrapunkt steif und stockend zu machen. Hier (S. 8) wird auch die sog. Nebennote Wechselnote genannt, was dadurch

nicht besser wird, daß es schon viele andere Theoretiker ebenso gehalten haben.[1]

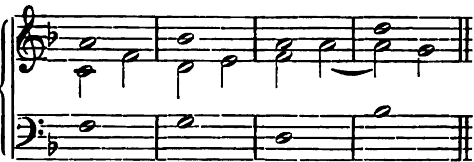
Die dreistimmigen Uebungen beginnen (S. 10) mit dem Choral. Dazu werden zwei Beispiele gegeben. Im ersten liegt der C. F. in der Ober-, im zweiten in der Mittelstimme. Hier (S. 11) stehen im 6. Takte verdeckte Quinten zwischen Baß und Alt, die zwar nach Begriffen der Harmonielehre zulässig sind, sich aber jedenfalls nichts weniger als contrapunktisch anlassen. — Darauf folgende ebensolche Quinten zwischen Takt 6 und 7 und Takt 7 und 8 sind dagegen gut. Der im vorletzten Takt frei eintretende Quartsextaccord klingt dem Referenten auch nicht besser, weil er auf einer modernen Licenz beruht. Der ganze Choral aber, an dem sich noch mancherlei aussetzen ließe, hat folgende Oberstimme bekommen, die einer Füllstimme ähnlicher ist als einem Contrapunkt.



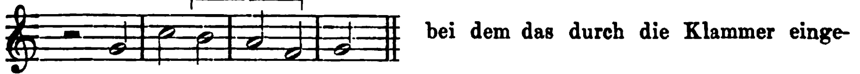
In der »zweiten Art« (wie oben beim zweistimmigen Satz beschrieben) (S. 13) sollen, bei zwei halben Noten gegen eine, keine Durchgänge gesetzt werden. Vorhalte sind möglichst oft einzuführen, aber nur solche, »die eine Dissonanz bilden« und unter Dissonanz ist lediglich ein Secund- oder Septimen-Intervall zu verstehen. Nach des Verfassers Ansicht sind folgende Quinten unzulässig:



die alte Lehre würde dieselben gestattet haben. Daß der immerhin etwas anstößige Klang der Stelle nicht blos den Quinten zuzuschreiben ist, zeigt folgende Behandlung:
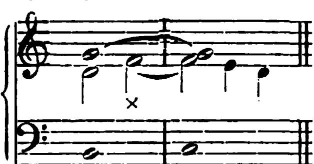


S. 14 findet sich folgender Gang eines Contrapunktes in halben Noten:
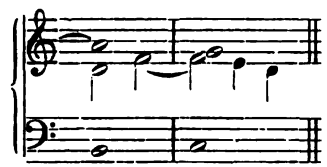


bei dem das durch die Klammer einge-

[1] Es ist überhaupt unglaublich, wie in den meisten theoretischen Werken mit den Ausdrücken, die zur Bezeichnung sog. harmoniefreier Töne dienen, umgegangen wird; so wird unter Anderm die Nebennote wohl »Durchgang« oder »zurückkehrender Durchgang« genannt, sie, deren Wesen eben darin besteht, nicht durchzugehen. Man begreift das um so schwerer, als die drei Worte: Durchgang, Neben- und Wechselnote, Alles was in dieser Art vorkommen kann (von freien Vorschlägen oder Vorhalten abgesehen) logisch und scharf kennzeichnen.
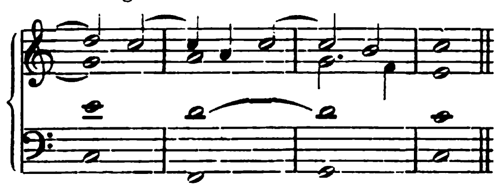
schlossene Verhältniß querständig wirkt. Hier wäre folgende naheliegende Wendung vorzuziehen gewesen: An demselben Orte wird folgender Satz aufgestellt, bei welchem der Geist des Contrapunktes auch nicht Gevatter gestanden hat:
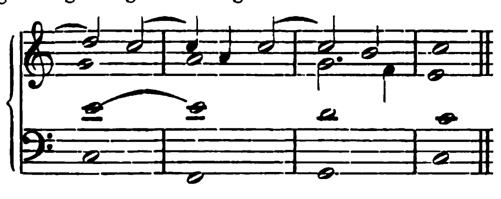


Es handelt sich hier nicht um die durch ein × bezeichnete, frei eintretende Dissonanz, denn diese beruht ja auf einer Ansichtssache des Verfassers, sondern darum, daß das $\overline{g}$ des Soprans gleichzeitig mit dem c des Basses eintreten möchte und das machte sich hier, nach Lage der Stimmen, gleichsam von selbst, wenn ein im vorangehenden Takte stehendes $\overline{a}$ in den ersten der hier abgedruckten herüber gebunden wurde:



In ähnlichem Sinne wäre folgende Stelle (S. 18)
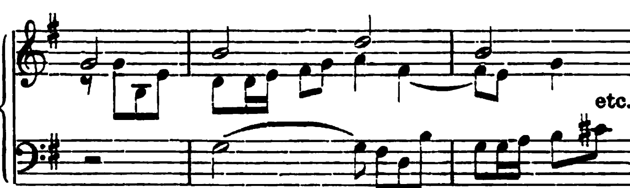


contrapunktisch gewiß günstiger so zu gestalten:



Dies letzte Beispiel ist den Erläuterungen zum doppelten Contrapunkt der Octav entnommen. Zur Behandlung kommen dann noch folgende Gegenstände: der Canon (einfach, mit Füllstimme, in der Gegenbewegung, mit Umkehrung in der Octav, der Decime und Duodecime) und schließlich der figurierte Choral. In Hinsicht auf die hier zu besprechende Technik des Contrapunktes bieten diese Dinge nichts wesentlich Neues. Nur ein Beispiel (S. 47) aus dem figurierten Choral

soll hier noch angeführt werden, weil dasselbe wiederum einen Zug darbietet, der mit allen gesunden contrapunktischen Anschauungen in direktem Widerspruche steht.



Hier »tritt« der Baß mit dem Motive nicht etwa »ein«, sondern er poltert — noch dazu mit der Auflösung eines Vorhaltes! — aus einer Füllstimme hervor. So Etwas lehrt man doch nicht. Uebrigens: Für den strengen Contrapunkt besitzt man ein wohl nie zu übertreffendes Lehrbuch in dem classischen Werke von Heinr. Bellermann, und wer meinen sollte, dieser trüge der modern-tonalen Auffassung nicht genügende Rechnung, dem stehen die in ihrer Art ebenfalls geradezu mustergültigen Lehrbücher von Ludw. Bußler zu Gebote; diese Werke zeichnen sich durch einen großen Reichthum ausgesuchter, vorzüglicher Notenbeispiele aus. Warum also, ohne innere Nothwendigkeit, immer neue derartige Werke auf den Markt bringen? Cui bono? Hinsichtlich der Aufgaben aus der Harmonielehre hatte das aus den oben angedeuteten Gründen Sinn und Zweck; in den »Erläuterungen und Aufgaben« vermag Referent bei dem besten Willen solche nicht zu entdecken.

Dresden. **Ernst von Stockhausen.**

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,
Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Encyklopädie. Allgemeines. Bibliographie.

Almanach Musical, Madrid, Salon-Romero.

Conversations-Lexikon, musikalisches. Begründet von H. Mendel, vollendet von A. Reissmann. Neue Ausgabe. 1. Lief. gr. 8. Berlin, R. Oppenheim. 30 ℔, in Halbbänden n. 2 ℳ 50 ℔.

Gregoir, Ed. G. J., Les artistes musiciens belges au XVIIIe et au XIXe siècle. 2. Aufl. gr. 8. 500 Seiten. Paris, Londres, Mayence, Anvers chez Schott frères.

Lott, Edwin M., Dictionary of Musical Terms. London, Edwin Ashdown.

Reissmann, A., Handlexikon der Tonkunst. Neue Ausg. Lief. 1. gr. 8. Berlin, R. Oppenheim. 50 ℔.

Riemann, H., Opern-Handbuch. Ein nothwendiges Supplement zu jedem Musiklexikon. Nachschlagebuch zur schnellen Orientierung über die wichtigsten älteren und neueren Opern, Operetten, Ballette und Melodramen, unter besonderer Berücksichtigung verschiedener Bearbeitungen derselben Stoffe. In 8 Lief. Lief. 1—5. 8°. Leipzig, C. A. Koch's Verlag. à n. 50 ℔.

Schanz, U., Sängers Erdenwallen, Lehr- und Wanderjahre. Herausgegeben von R. Kortenbach. 2. Aufl. Lief. 1. 8. Leipzig, C. G. Theile's Commissionsverlag. n. 50 ℔.

Sittard, J., Zur Einführung in die Ästhetik und Geschichte der Musik. Zwei Vorträge. gr. 8. Stuttgart, G. A. Zumsteeg. n. 1 ℳ.

Starcke, H., Aus dem Tagebuche eines wandernden Musikanten. 8. Dresden, J. G. Seeling. 1 ℳ 50 ℔.

Les tablettes du musicien pour 1885. Bruxelles, Paris, Londres et Mayence chez Schott.

Verzeichniss der im Jahre 1884 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen. 33. Jahrg. gr. 8. Leipzig, F. Hofmeister. n. 13 ℳ, Schreibpapier n. 15 ℳ.

Weckerlin, J. B., Bibliothèque du Conservatoire nationale de Musique et de Déclamation. Paris.

II. Zeitschriften.

Musik-Zeitung, neue. Red. A. Reiser. 6. Jahrg. 1885. No. 1. 4. Köln, P. J. Tonger's Musikverlag. Vierteljährlich n. 80 ℔.

Orchester, das. Blätter für Musiker und Freunde der Musik. Red. B. Scholze. 2. Jahrg. 1885. (36 Nrn.). No. 1. 4. Dresden, J. G. Seeling. Vierteljährlich n. 1 ℳ.

Tonkunst, Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik. Herausgegeben von O. Wangemann. Jahrg. 1884/85. Nr. 13. 4. Spandau, F. Neugebauers Buchhandlung. Vierteljährlich n. 1 ℳ.

III. Sammelschriften.

Riehl, W. H., Freie Vorträge. Zweite Sammlung. 8. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. n. 7 ℳ 50 ₰. Darin: 7) Arcangelo Corelli im Wendepunkt zweier musikgeschichtlicher Epochen. 8) Novelle und Sonate.

IV. Lehrbücher.

Bayer, Ed., Methode de Cithare. 4. Trier, P. Ed. Hoenes. part. I. 4 fr. Part. II. 5 fr.

—— Supplément à la Methode de Cithare. 38 Pièces. 4. Ebenda 7 fr.

—— The Theoretical and Practical Cithern-School. 4. Ebenda. Part. 1. $3^1/_2$ sh. Part. 2. $4^1/_2$ sh. Supplement 6 sh.

Hart, George, The violin: its famous makers and their Imitators, 2. revid. u. verm. Aufl. London, Dulay & Co.

Kathe, B., Gesanglehre. 8. Aufl. 8. Breslau, F. Goerlichs Verlag. n. 80 ₰.

Klauwell, O., Der Fingersatz des Klavierspiels. 8. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 40 ₰.

Livain, M. E., Échelle harmonique (avec un traité des sons musicaux au moyen de l'échelle harmonique). Mons, chez l'auteur.

Lott, Edw. M., Harmony Catechism. London, Edwin Ashdown.

Mettenleiter, B., Das Harmoniumspiel in stufenweiser gründlicher Anordnung zum Selbstunterricht. 1. Th. 3. Aufl. gr. 8. Kempten, J. Kösel'sche Buchhandlung. n. 3 ℳ.

Michaelis, A., Die Lehre vom einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkte. 1. Th.: Der einfache Contrapunkt. gr. 8. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰.

Oberhoffer, H., 1.—3. Arbeitsheft zur Harmonielehre. gr. 8. Trier, Fr. Lintz'sche Buchh., Verlags-Conto. à n. 50 ₰.

Orni, C., Lettre aux professeurs du Piano. Paris, à l'Académie libre.

Peter, H., Praktische Anweisung zur Ertheilung des elementaren Gesangsunterrichtes in der Volksschule. 3. Heft. Stoff und Plan für die Oberstufe. (Beiträge zur Methodik des Unterrichtes in der Volksschule. Herausgegeben von A. Jacobi. 3. Heft.) 8. Apolda, F. Lauth, Buchhandlung. n. 2 ℳ. Heft 1 und 2 erschienen 1883 in demselben Verlage, Preis resp. 1 ℳ und 1 ℳ 50 ₰ und behandeln dasselbe für die Unter- und Mittelstufe.)

Plüddemann, M., Die ersten Uebungen für die menschliche Singstimme. 8. München, A. Schmid. 1 ℳ.

Ritter, H., Die Viola alta oder Altgeige. 3. Aufl. gr. 8. Leipzig, C. Merseburger. n. 2 ℳ.

Schubert, F. L., Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. 4. Aufl. 12. Leipzig, C. Merseburger. 90 ₰.

—— F. L., Das Pianoforte und seine Behandlung. 3. Aufl. 12. Leipzig, C. Merseburger. 90 ₰.

Skuhersky, F. Z., Die Harmonielehre auf wissenschaftlicher Grundlage in ihrer einfachsten Gestalt und mit Bezug auf die reiche Harmonie-Entfaltung der Gegenwart. Prag, Urbanek.

Starcke, H., Die Geige, ihre Entstehung, Verfertigung und Bedeutung, die Behandlung und Erhaltung aller ihrer Bestandtheile und die Meister der Geigen- und Lautenbaukunst mit Angabe aller Zettel-Inschriften. 8. Dresden, J. G. Seeling. 1 ℳ 50 ₰.

Wassmann, K., Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik. 8. Berlin, Raabe und Plothow. 3 ℳ.

Wieprecht, W., Die Militär-Musik und die militär-musikalische Organisation eines Kriegsheeres. gr. 8. Berlin, C. Habel. n. 80 ₰.

Zahn, J., Theoretisch-praktische Harmoniumschule. gr. 8. Trier, P. Ed. Hoenes. Theil I, Theoretischer Theil und Vorübungen 2 ℳ. Theil II, Classische Uebungsstücke, 3 ℳ.

V. Zur Geschichte der Musik.

Alexander, J., Aus der »vierten Dimension«. Ein serio-komisches Zeitgedicht. Zur Feier des 200jährigen Geburtsfestes der Tonheroen J. S. Bach und G. F. Händel. gr. 8. Düsseldorf, L. Voss und Co., Hofbuchdruckerei. n. 1 ℳ.

Armbrust, C. F., Die neue Orgel in der St. Petrikirche in Hamburg, erbaut von E. F. Walcker und Co., und die Gründe ihrer Entstehung. gr. 8. Hamburg, G. E. Nolte. n. 30 ₰.

Bitter, C. H., Eine Studie zum Stabat Mater. 8. Leipzig, E. Gründel. 1 ℳ.

Brandstetter, Luzerner Fastnachtspiel vom Jahre 1592. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Bd. XVII. S. 347.
(Auf Seite 362 Notenbeilage »alla calla malla« (Zechlied).)

Brösel, W., Der Charakter der Senta und seine ideale Darstellung. Ein Beitrag zum Verständnisse der Oper von R. Wagner »Der fliegende Holländer«. gr. 8. Leipzig, G. W. Fritzsch. n. 1 ℳ 80 ₰.

Ehlert, L., Frederic Chopin: an essay; from the German by Helen D. Tretbar. New York, E. Schuberth and Co. 24 d. S. pap. 25 c.

Felsing, O., Erinnerungen an Franz Abt. In: die Gegenwart 1885 No. 16.

Genée, R., Die Nürnberger Meistersinger im 15. Jahrhundert. In: Voss. Ztg. Sonntags-Beilage No. 4 f.).

Gomperz, Th., Zu Philodem's Büchern von der Musik. gr. 8. Wien, A. Hölder. n. 1 ℳ 20 ₰.

Hosäus, W., Friedrich Johann Rochlitz und F. Schneider. Mittheilungen aus den Briefen Friedrich Johann Rochlitz' an Friedrich Schneider. gr. 8. Dessau, P. Baumann's Verlag. n. 1 ℳ 50 ₰.

Kastner, E., Wagneriana II. Briefe Richard Wagner's an seine Zeitgenossen [1830—1883]. Chronologisch geordnet und mit Angabe der Quellen zusammengestellt. gr. 8. Wien, Wallishausser'sche k. k. Hofbuchhandlung. n. 2 ℳ.

Langhans, W., Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts. Lief. 1—11. gr. 8. Leipzig, F. E. C. Leuckart. à n. 1 ℳ.

Macfarren, G. A., Musical history, briefly narrated and technically discussed. 8. Edinburgh, A. and C. Black. 6 sh.

Marmontel, Histoire du piano et de ses origines, influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses. Paris, Heugel et fils. fr. 5.

Marr, E., Ein Erinnerungsblatt an das musikalische Kunstgetriebe der fünfziger Jahre, unter Franz Liszt. gr. 8. München, C. Merhoff's Verlag. 30 ₰.

Melori, C., Die fremde, vorzugsweise italienische Nomenklatur in der deutschen Musik. 16. München, C. Merhoff's Verlag. n. 1 ℳ, kart. n. 1 ℳ 20 ₰.

Merx, A., Zum zweihundertjährigen Geburtstage Joh. Seb. Bachs. I. II. (Protestant. Kirchenztg. 12. 13.).

Naumann, E., Geillustreerde muziekgeschiedenis. De ontwikkeling der toonkunst van den vroegsten tijd tot op heden. Bewerkt door J. C. Boers. Afl. 1—20. 's Hage, Joh. Ykema. Roy. 8. Per afl. f. 0, 30.

Prieger, K., Urtheile berühmter Dichter, Philosophen und Musiker über **Mozart**. 8. Wiesbaden, E. Rodrian's Hofbuchhandlung. n. 1 ℳ 50 ₰.

Schmahl, H., Die von Ch. H. Wolfsteller neu aufgebaute Orgel in der St. Thomas-Kirche in Hamburg, die frühere nach dem großen Hamburger Brande von J. G. Wolfsteller neu erbaute Orgel der St. Petri-Kirche in Hamburg. gr. 8. Hamburg, G. E. Nolte. n. 50 ₰.

Schmid, Th., Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Richard Wagner. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. n. 2 ℳ.

Spitta, F., Händel und Bach. Zwei Festreden. gr. 8. Bonn, M. Hochgürtel. n. 90 ₰.

Stiehl, C., Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck. 8. 26 Seiten. Lübeck, in Commission bei F. W. Kaibel.

Ungewitter, Otto, De ratione componendi cantus. Autore Thoma Hornero Egrano. Nebst biographischen Notizen über Thomas Horner von Rudolf Reicke. In: Altpreußische Monatsschrift, Königsberg i. Pr. 8. Bd. XXII. Heft 1 u. 2, p. 50.

Von Bach zu Wagner. Ein Gedenkblatt zum 21. März 1885, als zur 200jährigen Gedenkfeier der Geburt Johann Sebastian Bach's (1685—1750) in wörtlichen Anführungen aus den Schriften Wagners zusammengestellt und vom Wagner-Verein zu Riga herausgegeben. 8. Riga, Mellin und Neldner. baar 70 ₰.

Widmann, B., Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise dargestellt und erläutert. 8. Leipzig, C. Merseburger. 1 ℳ 50 ₰.

Winckler, C., Ausländische Operntexte in deutschem Gewande. In: Die Gegenwart No. 23.

VI. Ausgaben von Tonwerken.

Abt, F., Summer. A Cantata for female voices. The words by Edward Oxenford. 8. London, Novello and Co. 2 sh. 6 d.

Bach, J. S., Sechs deutsche Lieder mit Pianoforte von V. Lachner. No. 5. Willst du dein Herz. Fol. Berlin, Ed. Bote und G. Bock. 50 ₰. Dasselbe für eine tiefe Stimme. Fol. Ebenda 50 ₰.

——, Neun geistliche Lieder. Für vierstimmigen Chor eingerichtet von F. Wüllner. Partitur und Stimmen. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 50 ₰.

v. Beethoven, L., Aus Op. 13 [Sonate pathétique] Adagio cantabile für Violoncello mit Pianoforte bearbeitet von F. Beckmann. Fol. Leipzig, C. A. Klemm. 1 ℳ 25 ₰, für Violine mit Pianoforte 1 ℳ 25 ₰, für Viola und Pianoforte 1 ℳ 25 ₰.

Bibliothek für zwei Klaviere. Sammlung von Originalwerken nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet von A. Krause. No. 5. Mozart, Fuge Cmoll. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 50 ₰.

Chopin, Fr., Vier Präludien aus Op. 28. Zu Ton- und Vortragsstudien für Violoncello mit Pianoforte übertragen von L. Lübeck. Fol. Berlin, C. A. Challier und Co. 1 ℳ 50 ₰.

École de Piano du Conservatoire Royal de Bruxelles. Douzième Livraison: Haydn, J., Sonate en ut maj. Sonate en sol maj. Sonate en fa maj. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 5 ℳ [S. oben S. 233].

Liszt, F., The legend of St. Elizabeth. An Oratorio. The words translated from the German of Otto Roquette by Constance Bache. 8. London, Novello sd. 3 sh, bdes 3 sh 6 d, rn 5 sh.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 12. Erste Symphonie für Orchester. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von H. Sitt. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8 ℳ.

Moscheles, J., Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Weber in ihren Werken für das Pianoforte allein. Achte Aufl. Lief. 22, 23, 24, 25—27, 28, 29. Fol. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. à n. 70 ₰ [S. oben S. 234].

Mozarts Werke. Serienausgabe. Partitur. Serie XXIV. Nr. 30—36. 39—53. Kleinere geistliche und weltliche Gesangwerke. Supplement zu Serie 3, 6 u. 7. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 ℳ 60 ₰.

Mozart, W. A., Marsch aus der Oper Titus. Arrangement für zwei Pianofortes zu acht Händen von C. Burchard. Fol. Breitkopf und Härtel. 1 ℳ 50 ₰.

——. Symphonie Nr. 36. Für Orchester. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von C. Burchard. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8 ℳ.

——, Zwei leichte Trios. Für Pianoforte, Violine (oder Oboe) und Violoncell (oder Fagott) nach zwei Divertimenti für Blasinstrumente bearbeitet von E. Naumann. Nr. 1 Esdur. Nr. 2 Bdur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ 50 ₰.

Schubert, F., Symphonie (Skizze) in E. Die Orchester-Partitur, ausgearbeitet und für Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet von J. F. Barnett. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ausg. für Pianoforte. 6 ℳ.

Schumann, R., Manfred. Clavierauszug ohne Worte mit der Ouverture. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ. Clavierauszug zu vier Händen mit der Ouverture. 4. 4 ℳ.

Spohr, L., Drittes Concert für Klarinette in B mit Orchester. Revidirt, mit Pianofortebegleitung bearbeitet von C. Rundnagel. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 ℳ.

Stücke, Lyrische, für Violoncell und Pianoforte zum Gebrauch für Concert und Salon. Nr. 39. Mozart, Ave verum corpus. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 75 ₰.

Trésor Musical. Collection de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges, recueillie et transcrite en notation moderne par M. R. J. Van Maldeghem. XXIme année.

A. musique religieuse:
- I. Rogier Philippe, Missa Inclyta stirps Jesse à 4 voix.
- II. Junckers. In festo sacramenti.

B. musique profane:
- I. Pierre de la Rue: Tristesse.
- II. » Discrétion.
- III. » Indifférence.
- IV. » Patience.
- V. » L'amourieux Baiser.
- VI. » Amour méconnue.
- VII. Alexandre Agricola: Fatalité.
- VIII. Pierre de la Rue: Pour ce que je suis.
- IX. » Résignation.
- X. » Lief, begheeft my niet.
- XI. » Fidélité.
- XII. Matthieu Pipelare: fort seulement.
- XIII. Pierre de la Rue: Espoir.

v. Weber, K. M., Silvana. Romantische Oper in 4 Akten. Neue Bearbeitung. Vollständiger Clavier-Auszug von F. Langer. gr. 8. Köln, P. J. Tonger. 6 ℳ.

VII. Zur Musik der Gegenwart.

Ehrlich, H., Eine deutsche Opernschule. Betrachtungen und Vorschläge. In: die Gegenwart. Nr. 14, 15.

Franz, O., Die Musik-Instrumente der Gegenwart. 8. Dresden, J. G. Seeling. 60 ₰.

Hanslick, E., Die moderne Oper. Kritiken und Studien. 8. Tausend. 8. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur. n. 5 ℳ, geb. baar n. 6 ℳ.

——, Aus dem Opernleben der Gegenwart. Neue Studien und Kritiken. 3. Tausend. 8. Ebenda. n. 5 ℳ, geb. baar n. 6 ℳ.

VIII. Zur Ästhetik der Tonkunst.

v. Hansegger, F., Die Musik als Ausdruck. 8. Wien, C. Konegen, Verlags-Conto. Geb. n. 3 ℳ 50 ₰.

IX. Kirchen-, Schul- und Gesellschaftsmusik.

Dreves, Guido Maria, S. J., Ein Wort zur Gesangbuchfrage. Zugleich Prolegomena zu einem Büchlein geistlicher Volkslieder. 8. Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung.

Erk, F., Gesangbuch für Freimaurer mit mehrentheils volksthümlichen Melodien. 8. Aufl. gr. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 1 ℳ 60 ₰, geb. n. 1 ℳ 90 ₰.

—— Allgemeines deutsches Turnliederbuch. 8. Aufl. 12. Lahr, M. Schauenburg. n. 1 ℳ, kart. n. 1 ℳ 20 ₰, geb. n. 2 ℳ.

Erk, L., Schul-Choralbuch für die Provinz Brandenburg. Hft. 1, 2. 8. Berlin, Th. C. F. Enslin. à n. 15 ₰.

Erk, L., F. **Erk** und W. **Greef**, Sängerhain. 1. Hft. Abth. A. 37. u. 38. Aufl. u. 2. Heft 39. u. 40. Aufl. gr. 8. Essen, G. D. Bädeker. à n. 60 ₰.

Erk, L., und W. **Greef**, Auswahl ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder für Volksschulen. 3. Heft. 23. Aufl. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 20 ₰.

—— —— Liederkranz. 2. Hft. 29. Aufl. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 50 ₰.

—— —— Singvögelein. 4. Heft. 27. Aufl. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 15 ₰.

—— —— —— 1. Heft. 59. Aufl. 8. Ebenda. n. 15 ₰.

Göthe, E., Gesangschule. Heft 1—6. 8. Dresden, A. Hahlo. n. 1 ℳ 25 ₰. Heft 1—3. 5. Aufl. à n. 20 ₰. Heft 4 u. 5. 4. Aufl. à n. 20 ₰. Heft 6. 4. Aufl. n. 25 ₰.

—— Kleine Gesangschule. 1. u. 2. Heft. 8. u. 9. Aufl. 8. Ebenda. à n. 20 ₰.

Greef, W., Geistliche Männerchöre. 2. Aufl. 2 Hefte. 2. Aufl. qu. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 1 ℳ.

Kathe, B., Auswahl von Kirchen- und Schulliedern für katholische Schulen. 11. Aufl. 16. Breslau, F. Goerlich's Verlag. n. 15 ₰. Ausg. m. Noten 4. Aufl. 8. n. 40 ₰.

—— Liederstrauß. 1. Th. 6. Aufl. 8. Breslau, F. Goerlich's Verlag. n. 80 ₰.

—— Sängerlust. Ausgabe mit Noten. 3. Aufl. 8. Breslau, F. Goerlich's Verlag. n. 30 ₰.

Rudnick, W., Chorgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 5. Aufl. gr. 8. Demmin, A. Frantz. n. 50 ₰.

Sammlung geistlicher Lieder für vierstimmigen Männergesang. 5. Aufl. 8. Basel, C. F. Spittler. n. 1 ℳ.

Schäublin, J. J., Choräle und geistliche Gesänge aus alter und neuer Zeit. 3. Aufl. Basel, C. Dettloffs Buchhandlung, Verlags-Conto. Geb. baar 60 ₰.

Schäublin, J. J., Kirchenlieder für Schule und Haus. 18. Aufl. 12. Basel, C. Dettloffs Buchhandlung, Verlags-Conto. Geb. baar 65 𝒮𝓅.
—— Lieder für Jung und Alt. 57. Aufl. 12. Basel, C. Dettloffs Buchhandlung, Verlags-Conto. Geb. baar 90 𝒮𝓅.
Schulze, F. A., Sängerlust. Ernste und heitere Jugendlieder. 8. Braunschweig, H. Wollermann. n. 50 𝒮𝓅.
Sering, F. W., Gesänge für die Chorklassen [Oberklassen] höherer Töchterschulen sowie für Pensionate und Lehrerinnen-Seminare. Bd. IIa. Op. 121. 8. Lahr, M. Schauenburg. n. 1 ℳ.
Tottmann, A., 40 ausgewählte Choräle in dreistimmigem Satze, nach dem neuen königl. sächsischen Landeschoralbuche bearbeitet. 8. Leipzig, C. A. Klemm. 60 𝒮𝓅.
Wangemann, O., weltliche, geistliche und liturgische Chorgesänge für höhere Lehranstalten. 13. Aufl. gr. 8. Demmin, A. Frantz. n. 80 𝒮𝓅.
Wermann, O., 100 Choräle für einstimmigen Männerchor. 4 Hefte. 8. Dresden, A. Hahlo. à n. 30 𝒮𝓅.
Zimmer, F., Chorgesangschule für höhere Lehranstalten. 8. Quedlinburg, Ch. F. Viewegs Buchhandlung. Kart. n. 60 𝒮𝓅.
—— Königsberger Kirchenliederdichter und Kirchenliederkomponisten. Vortrag. gr. 8. Königsberg in Pr., F. Beyers Buchhandlung. n. 80 𝒮𝓅.

X. Antiquarische Cataloge.

Cohn, Albert, Berlin, Nr. CLXIV. (enthält unter Anderen auch hymnologische Werke.)
Legouix, *G., Paris (27 Boulevard Poissonnière).* (Musikalien und musikwissenschaftliche Werke.)
Liepmannsohn, Leo, Nr. 39. Musiktexte (Opern, Oratorien, Ballete etc.) nebst einer Anzahl Schriften zur Geschichte der Oper und des Oratoriums.
Maggs, *U., London (W. Church Street, Paddington Green). Nr. 58. (1048—1052.)*
Vie Domestique, *Administration de la......., Genève (7, rue de Commerce). Livres rares et curieux relatifs à l'art Musical. Avril Nr. 1.*

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musikzeitung. Redigirt von Otto Lessmann. Charlottenburg-Berlin. Nr. 12. Die Dioskuren (Bach und Händel). Von Ernst von Wildenbruch. — Nr. 13. Der Kaisermarsch von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Erklärung von Albert Heintz. — Zur Einführung in Eugen d'Alberts »Hyperion«-Ouverture. — Nr. 14 und 15. Aus einer Gedächtnißrede Hans v. Wolzogen's auf Richard Wagner. Mitgetheilt von Albert Heintz. — W. A. Mozarts Jugendopern in der neuen Breitkopf und Härtel'schen Partitur-Ausgabe seiner sämmtlichen Werke. Von Carl Kipke (Fortsetzung und Schluß in Nr. 16 und 20). — Literarische Curiositäten von Wilhelm Tappert. — Nr. 16. Der Naturalismus in der Musik. Von O. Bie. — Nr. 17. Die »Richard Wagner-Stiftung« von Dr. Paul Marsop. — Ein Brief von Leop. Damrosch an Rich. Pohl. Von R. Pohl. — Nr. 18. Ueber den Ensemblegesang im musikalischen Drama Richard Wagner's. Von Alfred Raphael. (Fortgesetzt in Nr. 19.) — Nr. 19. Literarisches. Von O. Tiersch. — Nr. 20. Opern-Aphorismen. Von L. Köhler. — Nr. 21. Richard Wagner im Exil. Zürich 1849—1858. Nach Briefen Wagner's und mündlichen Mittheilungen von Zeitgenossen zusammengestellt von A. Heintz (fortgesetzt in

Nr. 22/23 und 24). — Ein Besuch bei Richard Wagner in Paris. Von Louis Schlösser. — Literarisches. Von Dr. R. St. — Nr. 22 und 23. Eine Symphonie zu Dante's »Divina Commedia« von Franz Liszt. Von Felix Weingärtner. — Persönliche Erinnerungen an L. v. Beethoven. Von Louis Schlösser. — Ein Beitrag zur Beleuchtung des Autorrechts. Von Otto Lessmann. — Ueber die amerikanischen Musikverhältnisse. — Nr. 24. Die 22. Tonkünstler-Versammlung zu Karlsruhe. 28. bis 31. Mai. Von Otto Lessmann.

Angers-Revue. *Journal artistique et littéraire. Nr. 137. Opéras représentés au Grand-Théâtre. Oeuvres exécutées par l'Orchestre de l'Association artistique.*

L'art Moderne. *Revue critique des Arts et de la Littérature. Nr. 11. Les Maîtres-Chanteurs. Nr. 11. Adalbert de Goldschmidt I. Les Sept péchés capitaux. — Nr. 14. Quelques Notes sur l'instrumentation de Gluck. — Nr. 19. Concert Wagner. — Nr. 20. Le Wagnérisme à Bruxelles. — Comment Mozart composait. — Nr. 21. Wagner mis à sac.*

L'art Musical. *Alphonse Leduc, Directeur. Paris. Nr. 5. Audition des Envois de Rome au Conservatoire. — Première représentation du Chevalier Jean, A. Héler. — Nr. 6. Villoteau et Salvator Daniel, les tonalités orientales par L. Pagnerre. — Nr. 8. Une Nuit de Cléopâtre, A. Héler. — Nr. 9. Physiologie et Musique, la Harpe de Corti, par Louis Pagnerre. — De la mauvaise influence du Piano sur la Musique. — Nr. 10. L'Opéra est-il malade? A. Héler.*

L'Écho Musical. *Bruxelles. Nr. 6. Les musiciens néerdandais en Espagne. — Les Maitres-Chanteurs. — Nr. 8. En quel ton?* (*continuation.*) *— Nr. 9. Ce qui est bon à dire. . . . — Nr. 10. La propriété des œuvres musicales en Belgique. — Le congrès musical d'Anvers. — Nr. 11. Le Congrès musical belge. — Les ateliers de la Maison Mahillon.*

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Red. v. Dr. Franz Witt. Regensburg. Nr. 3. Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche. — Nr. 4. Cantus divinus (Sammlung klass. Kirchencompositionen, P. Braun in Leipzig). — Nr. 5. Eine Studie über die Kirchenmusik in Wien.

Gazetta Musicale di Milano. *Riccordi. Nr. 12. Marion Delorme, melodramma di A. Golisciani, musica di Ponchielli. — A proposito di un' autobiografia di Riccardo Wagner: L. Torchi. (contin.). — Nr. 14. Due lettere inedite di Gaetano Donizetti: Samiel. — Nr. 15. I primi fasti del Teatro di via della Pergola in Firenze: A. Ademollo (contin.). — Illustrazioni: Teatro della Pergola nel 1657 visto dal Proscenio. — Proscenio e sipario dello stesso Teatro. — Nr. 17. Il diapason normale. — Nr. 18. Illustrazioni. Ballabile nel Tempio di Giunone nell' Isola di Samo. — Nr. 19. Ancora del nuova diapason. — Nr. 23. La riforma del diapason in Italia e l'opusculo del signor Giovacchino Bimboni: Montanelli Archimede.*

Le Guide Musical. *Bruxelles. Nr. 11. Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg (contin.), par M. Kufferath. — Nr. 16. Voltaire Gluckiste, par Edm. Van der Straeten (contin.). — Nr. 19 & 20. L'Idylle de Siegfried, par M. Kufferath. — Nr. 21 & 22. La neuvième symphonie de Beethoven et l'art moderne, par Erasme Raway (contin.). — Nr. 23 & 24. La Propriété litteraire et artistique à la chambre des représentants, par M. K.*

Halleluja. Zeitschrift für geistliche Musik in Kirche, Haus, Verein und Schule. Herausgeg. v. Prof. Dr. H. A. Köstlin und Theophil Becker. Hildburghausen. Nr. 8. Die neuere katholische Kirchenmusik. Von Dr. Ludwig Nohl (Schluß). — Der schweizerische Choralbuch-Entwurf. Von A. Eisenlohr. — Deutsche Melodien in England. Von A. Eisenlohr. — Die Frankfurter Chorschule. (Schluß). — Nr. 13. Zur Charakteristik von Bach's Orgelkompositionen. Von

Rudolf Hartter. (Fortsetzungen). — Der anglikanische Kirchengesang. Von Dr. Fr. Haupt. (Fortsetzungen). — Nr. 15. Der Kirchenchor in Hamburg. — Nr. 16. Abt Vogler. Von Louis Schlösser. (Schluß in Nr. 17.) — Zur Harmonisierung der Choralmelodien. Von W. Kanzler. — Nr. 17. Der rhythmische Choral und die Fermate. Von Karl von Jan.

Le Ménestrel. *Paris, Henri Heugel. Nr. 15. Les Maîtres-Chanteurs de Richard Wagner à Bruxelles. Par Arthur Pougin (contin.). Autour des Maîtres-Chanteurs, Camille Benoit. — Nr. 16. Méhul, ses oeuvres, son génie, son caractère (2e partie), Arthur Pougin. (contin. Nr. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26). — Nr. 18. Sur le Diapason, M. J. L. Soret. — Nr. 19. La musique à la Cour du roi René. Michel Brenet. (contin. Nr. 20.) — Nr. 21. Les deux Prométhée au Conservatoire, Arthur Pougin. — Stradella au Conservatoire, J. B. Weckerlin. — Nr. 22. L'Anneau du Nibelung à Bayreuth. Paul Lindau, traduit de l'allemand par Johannès Weber. — Nr. 24. La musique et le théâtre au Salon de 1885, Camille le Senne. — Nr. 26. La musique aux diverses Expositions. Oscar Comettant.*

Monatshefte für Musikgeschichte. Red. von Robert Eitner. Leipzig. Nr. 4. Philipp Hainhofer's Lautenbücher. Von W. Tappert. — Catalog Joachimsthal. (Schluss.) — Nr. 5. Das Lied vom Grafen von Habsburg. Von R. v. Liliencron. — Melchior Franck. Von R. Eitner (fortges. in Nr. 6). — Bücherverzeichniß der Musiklitteratur aus den Jahren 1839 bis 1846 (im Anschluß an Becker und Büchting) (fortges. in Nr. 6).

Musica sacra. Red. von Dr. Fr. Witt. Regensburg. Nr. 4. Die Vesper in kirchenmusikalischer Beziehung (mit Fortsetzungen). — Nr. 5. Der zweite Pfingstfeiertag.

The Musical Times *and singing-class Circular. London. Novello, Ewer & Co. Nr. 4. Sir Henry Bishop's Operas. By F. Corder. — Observations on Music in America. By Joseph Bennett. II. Church Music. — The Great Composers. By Joseph Bennett. Nr. XV. Gluck (contin.). — A New Concert Hall for London. — Dr. Stainer on Psalm and Hymn Tunes. — Nr. 5. The Educational Value of Dance Music. — Observations on Music in America. By Joseph Bennet. III. Orchestral and choral Music. — Musical Degrees. — Nr. 6. Music at South Kensington. — Observations on Music in America. By Joseph Bennett, IV. Musical Criticism. — The Great Composers. By J. Bennett, XVI. Seb. Bach. — The revised Version of the Bible in relation to music.*

Musikalisches Wochenblatt. Red. v. E. W. Fritzsch. Leipzig. Nr. 13. Eine neue Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Von Wilh. Tappert. (Schluß.) — Nr. 14. Die harmonische Analyse als Ergänzung des Unterrichts in der Harmonielehre. Von Dr. Hugo Riemann. Fortges. in Nr. 15 und 16. — Nr. 17. Siegfried's Vergessenheitstrank. Von Moriz Wirth. Fortges. in Nr. 18, 19, 20, 21, 23. — Die französischen »Meistersinger«. Von S. van Sauten Kolff. Fortges. in Nr. 20 und 21. — Nr. 22. Zum 22. Mai. Von J. H. Löffler. — Nr. 23 Neue Chorwerke. Von Hermann Kretzschmar. Fortges. in Nr. 24, 25. — Nr. 24. Eine welsche Prosa-Dichtung zur »Tanhäuser«-Ouverture. Mitgetheilt von J. van Sauten Kolff.

Neue Berliner Musikzeitung. Bote & Bock. Berlin. Nr. 16. Der Ausgang der italienischen Oper in Berlin. — Nr. 18. R. Wagner's »Meistersinger« in Brüssel. Von W. Langhans. — Nr. 19. »Ingeborg«. Oper in drei Aufzügen. Dichtung von P. Lohmann, Musik von P. Geisler. Bespr. von Aug. Spanuth. (Mit Forts.) — Nr. 22. Grell's sechzehnstimmige Messe in Leipzig. Von W. Langhans. — Deutsche Musikpflege in Constantinopel. Von R. Musiol.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich, Gebrüder Hug. Nr. 5. Zum Händel-Bach-Jubiläum. Von S. Bagge (Schluß). — Nr. 6. Ueber das Wettsingen am eidgen. Sängerfest in St. Gallen (Schluß in Nr. 7). — Die Männergesanglitteratur im Jahr 1884 (Forts.) — Nr. 8. Beethoven's Pylades. Von L. Nohl. (Schluß in Nr. 9). — Nr. 10. Stockhausens Gesangmethode. Von Wilh. Grimm.

Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik. Herausg. von M. Herold und Prof. Dr. Krüger. Gütersloh, C. Bertelsmann. Nr. 4. Vorschläge bez. der in den Hauptgottesdiensten der Sonn- und Festtage des Kirchenjahres zu singenden Lieder. Von F. Kern (Schluß in Nr. 5). — Choralmelodienbuch für die Provinz Sachsen. — Nr. 5. Oekumenisches. 1. Aus Nürnberg. 2. Aus Koburg. — Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen schleswig-holsteinischen Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus. — Nr. 6. Anglikanischer Kirchengesang.

Vierteljahrsschrift für Musikwisssenschaft.

Abhandlungen, Mittheilungen, Separatabdrücke und Büchersendungen wolle man an einen der nachbenannten Herren: Dr. Guido Adler, Privatdocent an der Universität Wien IV, Belvederegasse 2; Dr. Friedrich Chrysander in Bergedorf bei Hamburg; Dr. Philipp Spitta, Professor an der Universität Berlin W: Burggrafenstraße 10, oder an die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig einsenden. Der redaktionellen Vereinfachung halber ist es gerathen, die Einsendungen an den Erstgenannten (Dr. Adler) zu richten.

Berichtigung. Auf Seite 9, Zeile 9 v. u. ist eine Namensverwechselung unterlaufen, anstatt Hieronymus de Moravia sollte Marchettus von Padua genannt werden (s. Lucidarum mus. planae 8. Tractat »permutatio quid sit et ubi fiat«, Gerbert, Scriptores III, 89).

Wilhelm du Fay.

Monographische Studie über dessen Leben und Werke.

Von

Fr. X. Haberl.

»Quoniam se quisque per se ipsum emendare facile non potest, faciamus sodalitia et collationes, ... ut ex singulorum studio omnes recte agamus!«
(S. Chrysost. Hom. 2. ad popul. Antioch.)

In den Jahren 1867—70 führte mich die Absicht, das von Dr. C. Proske in Regensburg gesammelte reiche Material aus italienischen Bibliotheken zu vervollständigen und zu vermehren, nach Italien, wo ich, besonders in Rom, den Entschluß faßte, eine Gesammtausgabe der Werke Giov. Pierluigi's da Palestrina zu Stande zu bringen.[1] Von 1871—82 erlitten diese Arbeiten eine mit der Direction des Regensburger Domchores unabweislich verknüpfte Unterbrechung, wenn auch die praktische Beschäftigung mit den Meistern des 16. Jahrhunderts bei dem bekannten Programm der Kathedralkirche eine Fülle neuer Anregungen und Erfahrungen geboten hat. Das Fortschreiten der »Palestrina-Ausgabe«, von welcher bis heute 20 Bände erschienen sind, und welche nach sechs Jahren mit dem 32. Bande ihren Abschluß findet, bedingte einen neuen längeren Aufenthalt in Italien und Rom, um das noch fehlende oder defecte Material zu sammeln, zu ergänzen, und für eine Palestrina-Biographie nach neuen Quellen zu forschen.

[1] Bekanntlich hatten Theodor de Witt, Rauch und Espagne vorgearbeitet und 9 Bände edirt. Nach dem Tode Espagne's (1875) war eine Stockung eingetreten. Es ist das große Verdienst des H. Fr. X. Haberl die Sache wieder in Fluß gebracht zu haben, so daß die Verleger HH. Breitkopf & Härtel im Jahre 1879 mit einem ergänzenden Prospect vor die Oeffentlichkeit treten konnten. Anm. d. Red.

Pierluigi's Wirken umfaßt beinahe das ganze 16. Jahrhundert; es mußte auch auf seine Vorläufer und das 15. Jahrhundert zurückgegriffen werden[1], um eine sichere Grundlage für den »Palestrinastyl« zu erhalten. Die im II. Theil dieser Studie aufgeführten Archive lieferten aber so viel wichtiges Material, das nicht direct auf Pierluigi sich bezieht, und doch der Musikgeschichte zugeführt werden soll, daß der Gedanke nahe lag, kleinere und grössere Archivaufschlüsse, vermehrt durch Bibliothekfunde, und verarbeitet unter Benutzung und Herbeiziehung der bereits vorhandenen Literatur, in zwanglosen Artikeln zu publiciren. An Thematen ist auf Jahre hinaus kein Mangel; ich erwähne: 1) Thematischer Katalog des Archives der päpstlichen Kapelle. 2) Sängerverzeichniß der päpstlichen Kapelle von 1440 bis 1540. 3) Tinctoris als Theoretiker. 4) Ugolinus von Orvieto, Theoretiker des 15. Jahrhunderts. 5) Die musikalischen Schätze der vatikanischen Bibliothek. 6) Die Musikarchive der drei römischen Basiliken *S. Giovanni in Laterano*, *S. Pietro* und *S. Maria maggiore*, und Aehnl. Die Absicht ist: »Baumaterialien« nicht in ungeordneter Lagerung, sondern in ausgearbeitetem Zustande herbeizuschaffen; was bei der Arbeit mit abgefallen ist, auch das Kleinste und Unscheinbarste, wird in Namen- und Ortsregistern aufbewahrt, und kann manchem Meister Dienste leisten. Ueber die Nützlichkeit, ja Nothwendigkeit solcher Arbeiten wird wohl kein Dissens obwalten. Warum sind die groß angelegten Werke von Martini, Burney, Hawkins, Forkel, Ambros, Fétis unvollendet geblieben? Weil diese Männer theils die Menge des Stoffes allein nicht bewältigen konnten, theils erlahmen mußten, als sie, im peinlichen Gefühle des Mangels an verarbeitetem Material, selbst Steine, ja das ganze Baumaterial herbeizuschaffen sich genöthiget sahen; darüber sind sie gestorben. Wer hat bei dem phänomenalen Talente

[1] Die Quellen waren so zahlreich, und flossen so überströmend, daß manche Notiz und Entdeckung über frühere oder spätere Epochen nur wie im Fluge bemerkt werden konnte, um nicht zu sehr vom Ziele abzuweichen. Die Erzählung dieses Umstandes veranlaßte H. Dr. Oscar Hase in Firma Breitkopf & Härtel, beim Kgl. Preußischen Cultusministerium einen Hilfsarbeiter zu beantragen, welcher, auf Vorschlag des H. Professors Philipp Spitta in Berlin, diejenigen Archiv- und Bibliothek-Ergebnisse, welche mir ferner lagen oder zu viele Zeit geraubt hätten, seit zwei Jahren sammelt und registrirt. H. Emil Vogel aus Dresden, cand. phil. in Greifswald, erhielt ein bedeutendes Stipendium zu diesem Zwecke, und wird seiner Zeit sicher den im Motto erwähnten *sodalitia* sich anschließen können.

Mit gebührendem Danke für diese werthvolle Rücksichtnahme auf musikhistorische Bestrebungen glaubte ich auch öffentlich dieser gütigen Unterstützung erwähnen zu sollen.

von A. W. Ambros nicht schon bedauert, daß er seine volle Arbeitskraft nicht von vornherein der Epoche von 1000 nach Christus, oder vom 13. Jahrhundert ab zugewendet hat? Wir Musiker können nicht hoffen und erwarten, daß die Klasse der Historiker besondere Achtung vor uns habe, wenn wir nicht die gleichen Wege einschlagen, die sie selbst zu allen Zeiten wandeln mußten, und so lange in »Musikgeschichten«, Compendien und Lexicis zum hundertstenmale kaum mit anderen Worten erzählt wird, wofür Nachweise, Quellen, Zeugen und Dokumente fehlen. Trotz der vorzüglichen Arbeiten über Notation von H. Bellermann, Coussemaker, H. Riemann, Jacobsthal, ähnlichen Details in den Musikgeschichten von Ambros und Fétis etc. haben wir zum Beispiel noch kein Werk, welches die Notationsgeheimnisse, Formen und Wandlungen der Notenschrift des 15. Jahrhunderts, dieses Jahrhunderts der Entdeckungen, durch erschöpfende Beispiele klar und ausführlich darlegt und behandelt. Und doch hat »die Musikgeschichte der Epoche von 1380[1] bis 1600 gegen jede andere Kunstgeschichte das Eigene, daß sie gründlich auf Dinge eingehen muß, die an sich gleichgiltige Nebensache scheinen. Der Gehalt der Ilias bleibt derselbe, ob sie in Majuskeln oder in Cursivschrift, mit oder ohne Accentuirung aufgezeichnet vorliegt. Die Musikgeschichte aber muß sich nothwendig auf eine eingehende Darstellung der Art und Weise der schriftlichen Aufzeichnung der Tonsätze einlassen, weil diese Aufzeichnung die Gestalt und den Gehalt der Tonsätze selbst sehr wesentlich mit bestimmte.«

»Folgerungen, wie der: so war es an diesem Orte oder in diesem Jahrhundert, darum wird es wohl auch anderswo und in dem früheren und späteren Jahrhundert so gewesen sein, bin ich abhold«![2] So weit Dokumente im Hintergrunde stehen, so weit reicht die Glaubwürdigkeit einer Behauptung — in historischen Dingen.

Was nun speziell vorliegende Studie angeht, so bin ich noch nicht in der Lage die Kompositionen W. du Fay's in ihrer Totalität und nach ihrer musikalisch-technischen Seite zu untersuchen. Aber das gebotene Material wird ausreichen, um zu ersehen: »wie die physische Beschaffenheit des Künstlers, seine Erziehung, die Vorbilder, die er studiert und in sich aufgenommen hat, der Einfluß seiner Umgebung auf seine künstlerischen Anschauungen, die künstlerische Stellung, die er bekleidet, die Momente, die gewaltig in sein

[1] Besser wird man 1440 an Stelle obiger bei Ambros II, 426 befindlichen Jahreszahl setzen. Citat ebendas.

[2] P. H. Denifle: »Die Universitäten etc. p. XXIII.

Gefühlsleben eingriffen, die Art seiner Produktionsthätigkeit, sein Verhalten zu den übrigen Künsten, sowie endlich seine ethischen und kulturellen Anschauungen« beschaffen waren.[1]

Möge dieser erste Versuch gütige Aufnahme finden, und durch gemeinsames Wirken erzielt werden, was im Motto ausgesprochen ist: »Da sich Keiner leicht durch sich selbst verbessern kann, wollen wir vereint und gemeinsam dahin streben, aus dem Studium des Einzelnen allgemeinen Nutzen zu ziehen.«

Verzeichniss der gedruckten und in dieser Studie benutzten Literatur.

Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik, 4 Bände, Breslau, F. E. C. Leuckart, 2. Aufl. 1881; dazu Beispielband von O. Kade, ebendas.

Arnold, Fr. W., »Das Locheimer Liederbuch« in Fr. Chrysanders »Jahrbücher für musik. Wissenschaft«. 2. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1867. Groß 8°.

Baini, Gius., Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina. Roma. 1828. 2 vol. in 4°.

Becker, C. F., Systematisch-chronologische Darstellung der musikal. Literatur ... Leipzig, Rob. Friese. 1836. Quart. Nachtrag ebend. 1839.

Bellermann, Heinr., Der Contrapunct. 2. Aufl. Berlin, Jul. Springer. 1877. In 8°.

—— Die Mensuralnoten und Taetzeichen im 15. und 16. Jahrh. Berlin, Reimer. 1858. In 4°.

—— Siehe: Jahrbücher für mus. Wissenschaft. 1. und 2. Band.

Castil-Blaze, Chapelle-musique des rois de France, Paris, Paulin. 1832, nennen wir, um vor dem Büchlein zu warnen, dessen pomphafter Titel viel verspricht, während der Inhalt absolut werthlos, kaum novellistischen Anforderungen entspricht.

Coussemaker, E. de, Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai etc. Paris, chez Techener, libraire, place du Louvre, 1843. 8°.

—— Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris, V. Didron. 1852. In 4°.

—— Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit... Parisiis, A. Durand et Pedone-Lauriel. 1864—1874, IV Tomi. 4°.

—— Prospect zu dem bisher ungedruckten Werke: Les harmonistes du XIV[e] siècle. Imprimerie Lefebure-Ducrocque à Lille. 1869. 4°.

Denifle, P. Heinr., Die Universitäten des Mittelalters bis 1400. 1. Band. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. 1885.

Dufresne, C., (du Cange) Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis. Venetiis, Seb. Coleti 1736—1740. 6 Vol. Fol.

Eitner, Rob., Monatshefte für Musikgeschichte, 17 Jahrgänge; Commissionsverlag v. Trautwein in Berlin, seit Juli 1884 Commiss. v. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Daraus besonders 2. Jahrg. »Verzeichniß neuer Ausgaben alter Musikwerke«, sowie 16. und 17. Jahrg.

Fabricius, Io. Alb., Salutaris lux evangelii ... sive notitia historico-chronologica, literaria et geographica ... Hamburgi, sumtu viduae Felgineriae, typis Stromerianis. 1731. 4°.

[1] G. Adler in Vierteljahrsschrift, S. 10.

Fage, Adrien de la, Essais de diphtérographie musicale. Paris, Q. Legouix. 1864. 8°.
Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1867. 2me édition. 8 Vols. 8°.
— Histoire générale de la musique. Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie. 1869—1876; 5 Vol. 8°.
Fétis, F. J., Mémoire sur cette question: »Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux 14e, 15e et 16e siècles« etc. Amsterdam, J. Muller en Comp. 1829. 4°.
Forkel, Joh. Nik., Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, Schwickert. 1. Bd. 1788, 2. Band 1801. 4°.
Gerbert, Mart., Scriptores ecclesiastici de Mus. sacra potissimum. Typis San-Blasianis. 1784. 3 Tom. 4°.
Houdoy, Jules, Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai. Paris, D. Morgand et Ch. Fatout, 1880. Groß 8°.
Jahrbücher für mus. Wissenschaft, 1. u. 2. Band; siehe Fr. W. Arnold und H. Bellermann.
Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1834. In 4°. 2. Aufl. 1846.
— Katalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter. Wien, bei den P. P. Mechitharisten. 1847. In 4°.
— Galerie der alten Contrapunctisten, eine Auswahl aus ihren Werken. Eine Zugabe zu seinem Hauptkatalog. Wien, bei den P. P. Mechitharisten. 1847. In 4°.
— Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Beantwortung der Frage: Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14., 15. und 16. Jahrhunderts im Fache der Tonkunst erworben? u. s. w. Amsterdam, J. Muller en comp. 1829. In 4°.
— Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1841. In 4°.
Morelot, Steph., De la musique au XVe siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon. Paris. V. Didron, Blanchet. 1856. 4°.
Moroni, Gaetano, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Venezia, tipogr. Emiliana. 1840—1861. 104 Vol. 8°. Dazu 6 Registerbände. 1878 bis 1879.
Riemann, Dr. Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1878. In 8°.
Schelle, Ed., Die päpstl. Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Kapelle. Wien, J. P. Gotthard. 1872. Klein 8°.
Spruner-Menke, Histor. Handatlas; Gotha, Justus Perthes. Karten der mittelalterl. Gesch. Deutschlands, Frankreichs und Italiens.
Straeten, Edmond van der, La musique aux Pays-bas avant le XIX. siècle. Bruxelles, van Trigt. 1867—1885. 7 tom. 8°.
Wallon, H., Jeanne d'Arc. Paris, Firmin-Didot. 1876. Groß 8°.

Außer diesen genauer bezeichneten Werken finden sich im Verlaufe der Arbeit weitere benutzte Hilfsmittel angeführt. Für die nothwendigen Einschaltungen und Daten aus Welt- und Kirchengeschichte, canon. Rechte und Kunstgeschichte dienten die verschiedensten als gediegen geltenden Werke, besonders das Kirchenlexicon bei Herder in Freiburg, die synchronist. Tabellen zur christl. Kunstgesch. von Dr. Fr. X. Kraus, ebend., u. ähnl. Werke.

I. Theil.

Bisher gedrucktes biographisches und bibliographisches Material über W. du Fay.

»Die Beschäftigung mit der Vergangenheit, das Zurückgehen in dieselbe, hat einen überaus großen Reiz. Was ehemals auf die Seele gewirkt hat, gedacht und empfunden worden ist, hat den jetzigen Zustand des Denkens, Empfindens und Wollens mit gebildet.«
Frhr. Wilh. v. Humboldt, Briefwechsel.

An die Spitze dieser Arbeit muß die Bemerkung gestellt werden, daß meinerseits eine ästhetisch-kritische Besprechung der Kompositionen du Fay's und deren Verhältniß zur vorhergehenden und nachfolgenden Epoche der Musikgeschichte principiell ausgeschlossen, und nur auf das bis heute vorliegende biographische und bibliographische Material Rücksicht genommen wurde.

§ I. Was berichten die im 15. bis 19. Jahrhundert gedruckten Werke über Wilh. du Fay?

Es dürfte zur größeren Uebersichtlichkeit wesentlich beitragen, wenn die chronologische Reihenfolge der Werke, welche du Fay's Namen kennen und von dessen Wirken sprechen, in der Weise beobachtet wird, daß die betreffenden Schriftsteller und deren Angaben in diesem Paragraphen aufgeführt werden, als wären ihre Mittheilungen von jeher Gemeingut gewesen. In kurzen Anmerkungen soll eigens betont werden, seit wann die Zeugnisse der Autoren für die Musikgeschichte zugänglich geworden sind, und es wird sich das Resultat ergeben, daß die Kenntniß vieler und gerade der wichtigsten Schriftsteller des 15. Jahrhunderts den monumentalen Sammelwerken von *Gerbert* und *Coussemaker*, sowie den Arbeiten von *Forkel* und *Fétis* verdankt werden muß. Ohne diese Publicationen wäre *Franchinus Gafor* als erster Zeuge für die Existenz eines *Wilh. du Fay* zu betrachten; durch *Fétis* aber erhielt die Musikgeschichte einen viel früheren Zeugen, nämlich den Dichter *Martin le Franc*.

Derselbe schrieb im Jahre 1440 ein Gedicht: *le Champion des Dames*[1] betitelt, in welchem nachstehende Zeilen ein wichtiges Dokument für Wilh. du Fay's Wirken und Bedeutung bilden.

---

[1] In Wallon's *Jeanne d'Arc*, S. 301 u. 430, wird die Abfassung des Gedichtes bestimmt auf 1440 fixirt. Der erste Druck soll zwischen 1490 u. 1500 in Paris erschienen sein. *Fétis* theilt die obigen Verse beim Art. *Binchois* im altfranz. Original mit. *Martin le Franc* war Propst an der Kathedrale zu *Lausanne*, und

»*Tapissier, Carmen, Cesaris*[1]
Vor kurzem sangen sie so schön,
Daß staunen mußte ganz Paris,
Ja Alle, die dem Sang gelauscht.
Doch nie noch discantirten so
In wohlgewählter Melodie,
(So sagen deren Hörer mir)
Als *Wilhelm du Fay* und *Binchois.*
Denn neue Praxis üben sie,
Sopran und Baß erweitern sie
In angenehmer Concordanz,
Sie wenden Kreuz und *b* gut an,
Sie setzen Pausen, transponiren,
Nach Englands Vorbild schreiben sie,
Dunstable's Art vertreten sie;
Daher auch findet ihr Gesang,
So freudig, doch nach fester Norm,
Viel Beifall und Bewunderung.«

Nach dieser ältesten Quelle ist also Wilh. du Fay als Komponist und Sänger ein berühmter Mann seiner Zeit gewesen. Gegenüber anderen französischen Kunstgenossen zeichnet er sich in Paris, damals Centralpunkt der Wissenschaft und feinen Bildung, durch die neue Kompositionsweise nach englischem Muster und Vorbild aus. Sogar Einzelheiten des neuen Styls werden von *le Franc* ausdrücklich erwähnt.

Der nächste Zeuge für du Fay ist der Zeitgenosse *Joh. Tinctoris*, welcher an zwei Stellen seiner für die Musik des 15. Jahrhunderts äußerst wichtigen und bisher noch viel zu wenig ausgebeuteten Schriften seiner gedenkt, und die Frank'schen Verse bestätigt.

Joh. Tinctoris schreibt im *Prologus* zum *Liber de arte contrap.*[2]

---

hatte sein Gedicht dem Herzog von Burgund, dem Befreier der Jeanne d'Arc, gewidmet. Aus einer anderen Stelle des Gedichtes geht hervor, daß Martin den Wilhelm du Fay um 1437 am burgundischen Hofe persönlich kennen lernte. Siehe *Fétis, biographie* I, 417, *Ambros* II, 471, *Arnold* p. 48. Die Reime möge man uns in dieser freien deutschen Uebersetzung erlassen.

[1] Drei in der Musikgeschichte noch nicht weiter bekannte Komponisten, über welche *Coussemaker* im Prospect zu *les harmonistes* wichtige Publicationen versprach. *Tapissier* siehe übrigens unten »Archiv von Bologna«.

[2] Den latein. Text siehe bei *Coussem. Script. Tom. IV, pag. 77. Forkel* und *Kiesewetter* kannten diese Stelle nicht; *Fétis (Mémoire p. 13)* citirt sie zum erstenmale, und gibt in *Biographie* Band 8, S. 229 Aufschlüsse über die Schriften des bedeutenden Theoretikers und Komponisten, welche er selbst publiciren wollte. Nach seinem Tode (1871) übernahm Coussemaker, † 1876, die Veröffentlichung dieser wichtigen Geschichtsquellen. Ueber die Werke und Publicationen Coussemaker's siehe den Art. von *Raym. Schlecht* im Cäcilienkalender 1877, Regensburg, Pustet.

(1477): »Ich kann mich nicht genug wundern, daß erst seit 40 Jahren Kompositionen existiren, welche von den Unterrichteten als des Hörens werth erachtet werden. In dieser unserer Zeit jedoch, — der unzähligen Sänger, welche die Kompositionen mit größtem Geschmacke vortragen, nicht zu gedenken, — blühen (ich weiß nicht, ob durch die Kraft irgend eines himmlischen Einflusses, oder in Folge der andauernden Uebung) eine zahllose Menge von Komponisten, wie: *Joannes Okeghem*, *Joannes Regis*, *Antonius Busnois*, *Firminus Caron* und *Guillermus Faugues*. Diese rühmen sich, die in jüngster Zeit verstorbenen Männer: *Joannes Dunstaple*, *Egidius Binchois* und *Guillermus du Fay* als Lehrer in dieser göttlichen Kunst gehabt zu haben. Beinahe alle Werke sämmtlicher Aufgezählter athmen so viel Süßigkeit, daß man sie nach meiner Ansicht nicht nur für Menschen und Heroen, sondern auch für unsterbliche Götter würdig beurtheilen muß. Und wahrlich, ich höre und betrachte sie niemals ohne neue Freude und Belehrung.«

Arnold (Jahrb. II, S. 49) bemerkt zu dieser Stelle, nachdem er das Zeugniß des *Joannes Trithemius* über Tinctoris und dessen Bedeutung abgedruckt (siehe auch Jahrb. I, p. 57, H. Bellermann's Ausgabe des Diffinitorium), ganz richtig Folgendes: »Wenn es demnach ein entscheidendes Zeugniß in der Welt gibt, so muß es das des Tinctoris sein, namentlich in einer Sache, die niemand besser als er wissen konnte. Daß ein durch Schärfe und Bestimmtheit des Ausdruckes so hervorragender Schriftsteller wie Tinctoris den vor 44 Jahren verstorbenen du Fay[1] nicht als *novissimis temporibus functum* bezeichnen konnte, liegt vollends auf der Hand.«

Im *prohemium* zum *Proportionale* schreibt der nämliche *Tinctoris*[2]: »Die allerchristlichsten Fürsten . . . haben zur Verherrlichung des Gottesdienstes nach dem Beispiel Davids Kapellen eingerichtet, in welchen sie verschiedene Sänger mit großen Kosten unterhalten, um unserem Gotte durch verschiedene harmonische Stimmen (*diversis vocibus non adversis*) angenehmes und würdiges Lob zu bereiten. Und weil die fürstlichen Sänger Ehre, Ruhm und Reichthümer ernten, haben sich Viele zu diesem Studium mit Feuereifer gewendet. Daher hat

---

[1] Wenn nämlich *Baini's* Angabe, nach welcher sämmtliche neuere Schriftsteller das Todesjahr du Fay's auf 1432 setzen, richtig wäre! Darum ist Arnold geneigt, zwei Wilh. du Fay anzunehmen.

[2] Der latein. Text bei *Coussem*. Tom. IV, pag. 154; die Stelle theilweise auch bei *Forkel* II, 483 und *Kiesewetter*, Verdienste u. s. w. S. 16. Vgl. zum Ausdruck *ars nova* den Tractat des *Philippus de Vitriaco*, Coussem. III, 23—46, sowie Forkel II, 483, Anm. 120, welcher die Stellen bei *Nic. Listenius* und *Joh. Keppler* zur Erläuterung anführt.

in dieser Zeit das Fach unserer Musik einen so wunderbaren Fortschritt gemacht, daß eine neue Kunst (*ars nova*) entstanden zu sein scheint. So zu sagen, Quelle und Ursprung dieser neuen Kunst soll bei den Engländern, deren Haupt *Dunstaple* war, zu suchen sein. Zeitgenossen desselben waren in Frankreich *du Fay* und *Binchois*. Auf diese folgten unmittelbar die Neueren: *Okeghem*, *Busnois*, *Regis*, die vortrefflichsten unter allen Komponisten, welche ich gehört habe. Diesen Fortschritt (*haec*) übertragen jetzt die Engländer allmählich auf die Franzosen (*haec eis Anglici nunc veniunt conferendi*), denn im Sprichwort[1] sagt, man, daß jene jauchzen, die Franzosen aber singen. Letztere erfinden nämlich alle Tage neue Gesänge, jene behelfen sich stets mit der gleichen Kompositionsgattung, — ein Zeichen sehr armseliger Begabung! Aber ach! Der Tod hat nicht allein diese, sondern mehrere andere berühmte Komponisten geraubt, die ich ihrer feinen, geistreichen und unbegreiflich angenehmen Kompositionen wegen bewundere.«

Der dritte Zeuge und Zeitgenosse für du Fay, wenn er auch vielleicht dessen persönliche Bekanntschaft nicht gemacht hat, ist *Adam von Fulda* um 1490. Im 1. Theile seines musikal. Tractates,[2] cap. 7, zählt er als Nachfolger des Boëtius auf: *Gregorius*, *Isidorus*, *Guido*, *Odo*, *Berno* und *Joh. de Muris*; »um seine Zeit aber (*circa meam aetatem*) »den sehr gelehrten *Wilh. Duffai* und *Ant. de Busna*« (Busnois). Auch zu dieser Stelle ist Arnold's Bemerkung trefflich (Jahrb. II, S. 51): »Keineswegs hätte Adam den schon im Jahre 1432 verstorbenen du Fay im Jahre 1490 mit *circa meam aetatem* bezeichnen

---

[1] Dieses »Sprichwort« hatte nach 50 Jahren schon eine interessante Erweiterung erfahren; denn *Pietro Aron* beklagt sich bitter, daß man den Italienern das »*caprezzare*« nachsage. Die lehrreiche Stelle im *Lucidario* (Vinegia, Gir. Scotto 1545, Libro IV. fol. 31) lautet: »A Franciosi (è stato appropiato) il cantare, alli Inglesi il giubilare, alli Hispagnuoli il piagnere, a Tedeschi l'urlare, et all' Italiani il caprezzare, la qualcosa non mi si puo far a credere, che da altro proceda, che da invidia *(natürlich!)*, et malignita *(Pfui!)* essendo da questi tali *(Wer?)* stato non solamente dato il luogo da sezzo alla Italia, ma anche quella di vituperoso et biasimevole nome chiamata ... non è però, che fra noi non vi habbia di buoni, et eccellenti Musici, come in Francia, et in qualunque altra provincia ... Sappiano questi nostri malivoli et detrattori, che, se Franciosi, Tedeschi, o niun altro barbaro hanno qualche parte, che traluca in loro, che tutto hanno (sia detto con loro pace) apparato in Italia, come quella, che è cimento e paragone di tutti i belli e buoni ingegnie e dove loro conviene, che vengano a pigliare il giuditio e 'l condimento di ogni lor sapere«. Gerade so klingt heute noch die Sprache vieler Epigonen.

[2] Gerbert, Script. Tom. III. *Forkel* theilt die Sätze in seiner »Geschichte« mit (II, 515), und meint treuherzig: »Dieß alles klingt wohl löblich, und kann uns von den musikalischen Verdiensten des du Fay einen guten Begriff geben«.

können, so wenig als wir heute Wieland oder Haydn unsere Zeitgenossen nennen.«

Im II. Theile, cap. 7, behauptet Adam: »daß der ehrwürdige *Guilhelmus Duffay* wegen der Mensuralmusik das *D*, *E* und *F* unter *Γ* (*lichanos, hypate, et parypate meson diapason inferius*) erfunden habe«, nachdem schon vorher das Tonsystem über *ee* durch *f*, *g* und *a* nach aufwärts erweitert worden sei, und »daß seine Komposition den gegenwärtigen Musikern jene große Anregung für musikalische Form gegeben habe, welche man *manerus*[1] (Manier) nenne. Mit den bis zu seiner Zeit üblichen Regeln nicht zufrieden, sei er der erste gewesen, welcher mit Recht die Tonleiterschranken bei der Transposition überschritten habe, was für die Instrumente und deren Spieler sehr nützlich sei; ihretwegen scheine auch diese Neuerung Anklang gefunden zu haben.« Im 8. Kapitel des II. Theiles schreibt *Adam von Fulda:* »In den jüngstverflossenen Zeiten begannen die Musiker, durch scharfsinnige Geister angeregt, eine feinere Methode, indem sie, mit der Guidonischen Hand und seinen (Guido's) Vorschriften nicht zufrieden, den Gesang bei jedesmaliger Transposition mit einigen Tönen unter *Gamma* vermehrten, und ebenso über dem *e* mehrere Töne beifügten. Ich halte den *Guilhelmus Duffay* für den Erfinder dieser Neuerung (*hujus rei*), welcher sich sämmtliche moderne Musiker ausnahmslos anschließen.«

Nach diesen, erst durch Fétis und Coussemaker genauer bekannt gewordenen ersten Zeugen und Zeitgenossen für du Fay, folgt ein Theoretiker des 15. Jahrhunderts, der sich besonders auf einzelne Neuerungen im Contrapunkt und in der Kompositionsweise beruft, welche durch du Fay zu allgemeiner Annahme gekommen seien. Dieser Zeuge und Zeitgenosse des Joh. Tinctoris ist *Franchinus Gafor*[2], welcher in seiner 1496 zum ersten Mal gedruckten *Practica Musicae* den Namen du Fay's zweimal anführt. Im 3. Buch, 4. Kapitel, handelt er von den Dissonanzen und bemerkt: »daß *Donstable*, *Binchoys*,

---

[1] Selbst *Du Cange* ist dieses Wort unbekannt; ein ähnliches, jedenfalls gleichbedeutendes bringt er unter *maneria* und erklärt es durch musikalische Belegstellen mit *modus*, *ratio*. Wahrscheinlich wollte Adam die *ars nova* mit einem neuen Worte bezeichnen.

[2] Da kein mir bekanntes bibliographisches Werk genau Druckort u. s. w. der ersten Auflage dieses wiederholt aufgelegten Buches mittheilt, möge die Schlußnotiz hier Platz finden: Impressa Mediolani opera & Impensa Ioannis petri de Lomatio per Gulielmum Signer Rothomagensem anno salutis Milessimo (!) quadringentessimo (!) nonagessimo (!) sexto die ultimo Septembris. Alexandro sexto Pontifice maximo: & Maximiliano Romanorum rege semper augusto ac Lodovico maria Sfortia Anglo invictissimo Mediolanensium Duce: foelici auspicio regnantibus.

du Fay und *Brasart* eine durchgehende Dissonanz für die *minima* und *semibrevis* (halbe und ganze Note) zugelassen haben«. Im 5. Kap. des 4. Buches redet Gafor von der *proportio sesqualtera* und rühmt von Gulielmus du Fay, »daß er im *Et in terra pax* und im *Patrem* bei *et unam sanctam catholicam* der *Missa sancti Antonii*, wo *prolatio major* und *tempus imperfectum* vorgezeichnet sind, jede ganze Note *(semibrevis)* in drei halbe Noten *(minima)* getheilt habe«. Im Verlaufe seines Buches nennt er als bedeutende Komponisten noch: Eloy, Tinctoris, Gulielmus de Mascandio, Gulielmus Guarnerii, Jusquin Despret, Gaspar, Alexander Agricola, Loyset, Obrech, Brumel, Isaac, Olreghem (!), Busnoys, Philippon de Bourges, sowie die Theoretiker Guido, Joh. de Muris, Prosdocimus de Beldomandis und Bonadies (»praeceptor meus«).

In dem widerlichen Streit Gafor's mit *Spataro* — siehe die geistvolle Zusammenfassung und treffende Charakterisirung desselben bei Ambros, Band III, S. 167 folg. — berufen sich beide Theile auf »Duffai«. So erwähnt Giov. Spataro in seinem *Tractato di musica* (1531) beim Kapitel über die *Sesquialtera* der Messe du Fay's *in honorem S. Antonii*, welche auch bei Franchinus Gafor genannt wird, um seine vom letzteren abweichende Ansicht über die Theilung der ganzen Note in der *proportio* daranzuknüpfen.

Ein weiteres Zeugniß über du Fay, ähnlich dem des Martin le Franc, wird aus dem Jahre 1526 geboten, in welchem das »Klagelied des Wilhelm Cretin über den Tod des Johann Okeghem«[1] zum ersten Mal publicirt wurde.

In demselben wird mit scheinbarem Anachronismus unter den um Okeghem's Tod trauernden Musikern, und zwar an erster Stelle, auch du Fay genannt (V. 209):

Da kam du Fay, der wackere Mann daher, || Bunoys (!) dabei und mehr als zwanzig noch, || Fede[2], Binchois, Barbingant (Barbireau) und Donstable[3] (!) u. s. w.

---

[1] Siehe Eitner, Monatsh. XI. Jahrg. (1879) S. 35 ff., wo die Uebersetzung von *Ad. Frölich* nach der von *Thoinan* 1864 besorgten Ausgabe enthalten ist.

[2] Ueber *Fede* schweigen sich *Thoinan*, *Frölich* und *Fétis* gänzlich aus; ich finde denselben *(Acta div. Eugenii IV, 1443—1447, arch. pontif.)* vom Nov. 1443 bis Juli 1445 unter den päpstlichen Sängern: *Joh. Fede*, im Jan. 1445 noch genauer: *Joh. Sohier, alias Fede.*

[3] *Thoinan* bemerkt ausdrücklich in seinen Anmerkungen, was übrigens aus der Anlage des Gedichtes schon hervorgeht, daß *Cretin* einen Traum erzählt, und bei dem Leichnam des Verstorbenen solche Musiker beifügt, welche zur Zeit des Todes von Okeghem schon gestorben waren. Hätte *Rob. Eitner* diese Thatsache beachtet, so würde er die Bemerkung in No. 2 der Monatsh. von 1884, S. 23, wo

In Pietro Aron's *Toscanello* (1. Ausgabe Venedig 1523) wird bei der Abhandlung über die Taktzeichen (Lib. I. Cap. 38) bemerkt, »daß seit *Josquino* und *Obreth* die Mensur der *Minima* durch ⨀ und (ausgedrückt werde, aber mehr aus Willkür als mit Begründung (*piu per auttorita*, *che per ragione alcuna*). Ihre Vorgänger und Lehrer, wie Busnois, »Ocheghen« und du Fay und noch viele andere, denen sie großes Vertrauen entgegengebracht, weil sie zu ihren Zeiten sehr berühmte Männer waren, hätten das Gleiche gethan. *Bartholomeo Rami* sage deshalb, die obige Bezeichnung der Minima-Mensur durch Punkte im Kreise oder Halbkreise sei nicht zu tadeln, weil sie von Ocheghen, Busnois und du Fai, sowie von seinem (Rami's) Lehrer *Giovanni de Monte* und noch anderen in diesem Fache sehr berühmten Männern angewendet worden sei.«

Nach Glarean's Dodecachordon (gedruckt in Basel 1547) wäre die Erfindung der Polyphonie um das Jahr 1477 zu setzen. Er schreibt: »Vor 70 Jahren, glaube ich, haben die ersten Erfinder dieser Kunst gesungen, denn so weit wir unterrichtet sind, ist diese Kunst nicht viel älter.«

Sebald Heyden schöpfte in seinem Büchlein *De arte canendi* (Nürnberg 1537) die oben erwähnte Notiz aus Tinctoris, welche ihm durch *Georg Forster* zugekommen war, »daß nämlich *Dunstable* in England diese *ars nova* zuerst ersonnen habe«, erweitert sie aber, ohne Beweise zu bringen, bereits dahin, »daß du Fay und Binchoi (!) in Frankreich dieselbe noch besser ausgebildet haben (*celebriorem redditam*), bis Joh. Okgekhem (!), Busnee (!) und Caron sich ihrer annahmen und ihr zu immer größerem Glanze verhalfen.«

Je weiter wir die wenigen Zeugnisse des 16. Jahrhunderts verfolgen, desto mehr Verwirrung werden wir in Bezug auf die Reihenfolge der Begründer und Meister des polyphonen Stiles antreffen. Die Erfindung des Notendruckes im Jahre 1500 hatte die Aufmerksamkeit der Schriftsteller von den Manuscripten gänzlich abgezogen, die massenhaften Publicationen beschäftigten sie lebhafter; was nicht gedruckt war, interessirte sie kaum mehr.

Adrian Petit Coclicus, ein Schüler Josquins, zählt im *Compendium musices* (Nürnberg 1552, Cap. de musicorum generibus) vier Klassen von Musikern auf[1], und nennt als »bloße Theoretiker« den

---

er den *Cretin* eines Irrthumes beschuldigt, weil er ihn an *Okeghem*'s Leiche den Trauergesang anstimmen läßt, unterdrückt haben. Auch die Behauptung Eitner's S. 22 a. a. O.: »daß Coussemaker eine Anzahl Kompositionen du Fay's in seinen *les harmonistes du XIVe siècle* veröffentlicht habe«, ist falsch, denn von diesem Werke erschien nur der Prospect.

[1] Siehe auch *Forkel* II, 516; ferner zu dieser Stelle die bei dem Citat aus Herm. Fink gemachten Anmerkungen, sowie Ambros II, 388.

Orpheus (?!), Boethius, Guido, Okenheim (!), Obrecht und Alexander. In die »zweite Klasse« rechnet er »die Mathematiker, deren Kompositionen Jeder sich gefallen lässt. Aber diese haben das eigentliche Ziel der Musik nicht erreicht; denn obwohl sie die Macht dieser Kunst erkennen, und auch komponiren, so wissen sie dem Gesange doch keine Anmuth und Süßigkeit zu verleihen. Ja (was noch schlimmer ist), in der Meinung, die erfundene Kunst weiter zu verbreiten und berühmter zu machen, haben sie dieselbe vielmehr angeschwärzt und verdunkelt. Sie halten sich eben viel zu lang bei theoretischen Regeln und mit der Speculation auf, und verursachen durch eine Menge von Zeichen und anderen Schwülstigkeiten (*rebus accumulandis*) große Schwierigkeiten. Vor langem und vielem Gezänke kommen sie niemals zu einer wahren Gesangsart. Zu diesen gehören Jo. Gryslin (!), Jo. Tinctoris, Franchinus, du Fay, Busnoe, Buchoi, Caronti und viele andere. Die ausgezeichnetsten Musiker, gleichsam die Könige der übrigen, die nicht bei der bloßen Lehre stehen bleiben, sondern die Theorie sehr gut und gelehrt mit der Praxis verbinden, bilden die »dritte Klasse«, unter denen Josquinus de Pres unbestritten den ersten Rang einnimmt u. s. w.« — In die vierte Klasse endlich stellt Coclicus diejenigen, welche nicht nur die Regeln der Kunst kennen, selbst gut componiren und aus dem Stegreif über einen Choralgesang einen Contrapunkt machen können[1], sondern auch alle Mühe aufwenden, um zum Vergnügen der Menschen recht zierlich und schön zu singen und zu spielen . . . . »die Belgier, Picarden und Franzosen haben eine natürliche Anlage, den übrigen die Palme abzuringen; daher finden sie allein sich in den Kapellen des Papstes, Kaisers, Königs von Frankreich und einiger anderer Fürsten.«

Hermann Fink hat Coclicus benutzt, und meint in seiner *practica musica* (Vitebergae 1556)[2], Orpheus, Mercur u. s. w. haben die Musik nicht erfunden, sondern nur durch neue Vorschriften verbessert. »Nachher aber folgten andere, gleichsam neue Erfinder,

---

[1] Primum itaque, quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit. »*In Deutschland verfolge man denjenigen, welcher einen solchen Contrapunct von einem guten Musiker verlange, mit einem Hundehaß*«. Modus canendi contrapunctum in Germania rarus est, haud dubie non aliam ob causam, quam cum pulcherrima haec ars diuturno usu ac labore maximo perdiscatur, nec praemia eam callentibus constituta sint: perpauci ad hanc discendam animum applicant ... Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto musico requirat, hunc odio plus quam canino lacerant etc.

[2] Siehe Forkel II, 517, und Ambros III, 299, Anm

welche unseren Zeiten näher kommen, wie Johan. Greisling, Franchinus, Johann Tinctoris, du Fay, Busnoe (!), Buchoi (!), Caronte (!)[1] und viele andere, welche, obgleich sie selbst komponirt haben, sich doch mehr mit der Speculation und den musikalischen Regeln beschäftigten, und viele neue Zeichen ausdachten. Um 1480 und etwas später kamen vortrefflichere Komponisten, welche sich nicht mehr gar so sehr mit der Theorie befaßten, sondern wohlunterrichtet Theorie und Praxis nebeneinander verbanden« u. s. w. Er nennt zuerst seinen Großonkel *Heinrich Fink* (*durus in stylo*), und rühmt besonders *Josquinus de Pratis*.

Für die Zeitbestimmung einer durch Dunstable, Binchois und du Fay neu begründeten Kompositionsgattung ist auch die Äußerung des *Vinc. Galilei*[2] von 1581 nicht ohne Werth, welcher schreibt: »Was ich von verschiedenen Seiten sammeln konnte, gibt mir die Gewißheit, daß die heutige Gesangsmanier, eine Menge Melodien zu gleicher Zeit zu singen, erst seit 150 Jahren in Uebung ist.« Daraus ergibt sich, daß der Vater des berühmten Astronomen *Galileo Galilei* über den Ursprung des sogenannten polyphonen Gesanges gut unterrichtet war, indem er denselben um das Jahr 1431 festsetzt.

Ein einziger, äußerst selten genannter Schriftsteller spricht noch von du Fay unter Verdrehung des Namens in Dupsay, der 1556 zu Görlitz geborene Himmelwitzer-Abt (*Abbas Gymielnicensis*) Johann Nucius. Derselbe publicirte 1613 seine *praeceptiones musicae poeticae*. in denen er, sichtlich auf Seb. Heyden gestützt, bemerkt: »Diese Künstler blühten zuerst um 1400 oder wenig nachher. Man nennt den Engländer Dunxstapli (!) den ersten Erfinder der figurirten Musik: durch Dupsay und Binchoy (!) soll sie noch besser ausgebildet worden sein (*celebriorem redditam*).«

Nun herrscht auf dem Gebiete der musikalischen Geschichtschreibung eine trostlose Oede und Stille, beinahe durch zwei Jahrhunderte hindurch. Das 17. Jahrhundert hatte mit der Polyphonie principiell gebrochen; neue Theorien, mit trockener Gelehrsamkeit ersonnen und mit verwirrter Anstrengung ausgeheckt, Versuche, die antiken, speciell griechischen Tongesetze auf die Musik zu übertragen und dieselbe dadurch »ausdrucksvoller« zu machen, durchschwirrten Europa.

---

[1] Es soll *Binchois* und *Caron* heißen; ebenso *Ghiselin* statt Greisling, welcher übrigens mit Franchinus Gafor einer späteren Zeit angehörte, als Binchois, du Fay, Busnoi, Caron und Tinctoris.

[2] *Dialogo della musica antica e moderna in sua difesa contro Gius. Zarlino. Firenze, 1581.* Forkel (Musikgesch. II, 478) beschuldigt den Galilei eines großen Irrthums, weil er von der falschen Anschauung ausgeht, daß die Polyphonie schon am Anfange des 14. Jahrh. erfunden worden sei.

Es hatte (wie sich Ambros schlagend ausdrückt) der Kampf gegen den Contrapunkt begonnen. Was *J. B. Doni* in seinem *Tratt. de la mus. scen.* II. Band, Append. S. 8 schreibt, ist charakteristisch genug für die Anschauungen und den Geschmack seiner Zeit: »Die contrapunktische Kunst ist in den rohesten Zeiten entstanden und unter Menschen, welche aller gelehrten und freien Bildung bar gewesen sind und schon durch ihre Namen Hebrecht (!), Ogheghen (!) u. s. w. ihre Barbarei verriethen.« Siehe über diese Epoche Ambros Bd. IV, S. 152, wo auch in einem gegen Hadrian VI., den edlen niederländisch-deutschen Papst, gerichteten Spottgedicht die freche Aeußerung eines *Franc. Benni* mitgetheilt ist, welcher von niederländischen und deutschen Namen spottet: »Man könne einen Hund damit erschrecken.«

Der lang verhaltene Groll der Italiener gegen die »Fremdlinge«, welche über hundert Jahre, wie ich glaube zum Segen der Kunst und ihrer Entwicklung, die herrlichen Gefilde Italiens überschwemmt und die ehrenvollsten Stellungen an den Höfen der Fürsten und in den Kapellen eingenommen hatten, brach in hellen Flammen aus, zerstörte wirklich alles Alte mit der Wurzel, ohne jedoch für längere Zeit etwas erträglich Neues zu schaffen. Bei einem Vergleich zwischen den Anfängen der Monodie im 17. und den Anfängen des polyphonen Contrapunktes im 15. Jahrhundert wird jeder Richter unserer Tage den Urhebern des letzteren die Siegespalme reichen. Der deutsche *Mattheson* war sicherlich nicht dazu angelegt, um *du Fay* oder *Palestrina* gerecht zu werden, oder sich um sie zu kümmern; unzählige Stellen seiner Schriften beweisen es. Er »mußte den Zopf bekämpfen«, der ihm wie zum Hohne immer hinten hing.

So kommt es, daß wir außer *Nucius* im 17. Jahrhundert gar kein Zeugniß über du Fay besitzen, im 18. Jahrhundert aber erst durch das musikal. Lexikon von *Walther* erfahren, was uns aus den bisher angeführten Zeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts schon besser bekannt ist. Joh. Gottfr. Walther[1] schreibt unter du Fay: »Ein alter französischer *Musicus* wird von Sebald Heyden, in der Vorrede über sein Buch: *de arte canendi* gerühmt, daß er die in England von *Dunstaplo* zuerst erfundene Art, mit vielen Stimmen zu componiren, nebst dem *Binchoi* besser *excolirt* habe; bis sie nachgehends von *Joan. Okegam*, *Busnoe* und *Caronte* immer mehr und mehr verbessert worden. *Petrus Gregorius*, *lib.* 12 *c.* 11 *Syntax. art. mirab.* drucket seinen Nahmen also aus: Guilielmus du Fay, und sagt: er habe in der Musik-*Scala* unter das tiefste *G* das *F* noch hinzugethan.«

---

[1] Musikalisches Lexicon. Leipzig, Wolffgang Deer 1732.

Was nun 80 Jahre später *Ernst Ludw. Gerber*[1] aus dieser Walther'schen Notiz gemacht, lese man mit Staunen[2]: »du Fay (Guilielmus), einer der ältesten Graubärte unter den Kontrapunktisten, lebte zur Zeit des *Binchois,* d. h. ums Jahr 1360, und suchte mit ihm gemeinschaftlich die Regeln zum Kontrapunkte und mehrstimmigen Gesange mehr zu ordnen und festzusetzen. 100 Jahre darnach lebten *Caron*, *Busnois* und *Okegam* oder *Ockenheim*. Diese gingen schon viel weiter. Besonders zeichnete sich der letztere aus, der nicht allein schon von dem Geheimnisse, Kanons zu setzen, mehreren Gebrauch machen konnte, sondern auch die Vollstimmigkeit schon bis auf 36 Stimmen in seinen Werken brachte. Den beiden englischen Geschichtsschreibern[3] scheint der du Fay unbekannt geblieben zu sein.«

Nach solchen Leistungen ist man herzlich froh, in der musikalischen Geschichtsliteratur einem Manne zu begegnen, der mit Ernst und Kenntniß anfing, die vorhandene Literatur zu excerpiren, und so für die Musikgeschichte einen soliden Grund zu legen.

Joh. Nic. Forkel (1801) hat in seiner Geschichte der Musik (II. Bd., § 32—37) mit großem Fleiße eine Menge von Zeugnissen über die Musik am Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts herbeigeschleppt, citirt Adam von Fulda, Gafor, das Proportionale des Tinctoris, Sebald Heyden, Joh. Nucius, Adrian Petit Coclicus, Pet. Gregorius, Herm. Fink u. s. w. S. 515 macht er die trockene, aber aufrichtige Bemerkung: »Von den allerältesten Praktikern, nehmlich von Wilh. Dufay und Binchois, die nach Tinctors Nachricht den Contrapunkt zuerst in Frankreich ausgeübt haben sollen, ist nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden.« Man kann ihm nach dem damaligen Stand der Sache darüber keinen Vorwurf machen.

Eine Mittheilung Forkel's (S. 485) halte ich für wichtig genug, um sie als klärenden Beitrag für die Nachricht des Martin le Franc und Tinctoris hier einzureihen: »Der ehemalige Conrector und Bibliothekar *Vensky* zu Halberstadt that ums Jahr 1740 den Vorschlag zur Feyer eines musikalischen Jubelfestes, weil die Figuralmusik um diese Zeit gerade 300 Jahre alt geworden sey.« In dem deßhalb an

[1] Neues histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler, Leipzig, bey A. Kühnel, 1812.

[2] Die *Scriptores* von Gerbert bringen uns (1784) das bereits oben verwerthete Zeugniß des Adam von Fulda.

[3] Gerber meint *Hawkins* und *Burney*, übergeht aber auffallender Weise Forkel's Musikgesch. (1801), aus welcher er in gräßlicher Verstümmelung einen Theil seiner Fabeln herübernahm, obwohl er bemerkt: »Die hier gegebenen Nachrichten hat Walther aus ... Seb. Heiden und Petr. Gregorius ... aufgesammelt«.

Lorenz Mizler zu Leipzig gesandten Schreiben wird aus den *Actis ecclesiasticis* des Weimarschen Hofpredigers *Bartholomäi* folgende Stelle angeführt: »Eines, dessen Erfindung man in die Mitte des 15. Säculi, und sonderlich in das Jahr 1440 zu setzen pflegt, ist der Figuralgesang, den ein gewisser Engländer, Namens *Dunstaphus*[1], um dasselbe soll in solche Ordnung gebracht haben, daß man von derselben Zeit angefangen, Lieder mit unterschiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt und Diskant in einer lieblichen Harmonie abzusingen.« Dazu wird eine weitere Bemerkung aus *Lund's*[2] »jüdischen Heiligthümern, B. 4, Kap. 4, § 23, S. 747« gefügt: »daß um 1400 Dunstaphus, ein Engländer, erstanden sei, welcher dem Figuralgesange erst recht unter die Augen gesehen, und ihm auf die Beine geholfen, indem er darin unterschiedene Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt, Diskant und Vagant in einander gefüget, von welcher Zeit an die Figuralmusik immer besser und besser excolirt worden. Auf diese Weise wäre die Figuralmusik gar jung, und wenn die Morgenländer zuvor nichts mehr davon gewußt, als die Europäer, wäre auch wohl keine andere Musik als Choral gewesen.«

Forkel kam also auf Grund der ihm bekannt gewordenen Zeugnisse aus dem 15. und den folgenden Jahrhunderten zu dem Schlusse, daß die polyphone Musik, oder die Kunst: »Lieder mit unterschiedlichen Stimmen, und in einander gefügt in einer lieblichen Harmonie abzusingen, gar jung sei« u. s. w.

Freilich läßt sich Forkel durch Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert wieder verführen; er schwankt zwischen dem Discantus und dem späteren Kontrapunkt, zwischen der Mensuralmusik des 14. und

[1] Wenn *Nucius* aus Dunstable einen Dunxstaplo formirte, so ist die Verstümmelung in Dunstaphus noch erkenntlicher. Ambros (II, 471, Anm.) bemerkt: »*Franz Lustig* in seiner Musikkunde [Ambros konnte bei Becker, syst. chronol. Darstellung sehen, daß Lustig die Taufnamen Jac. Wilhelm trägt und Holländer war. Das Buch »*Inleiding tot de Muzykkunde* ist 1751 in *Croningen* gedruckt, und findet sich in Becker's Bibl. zu Leipzig] verwechselt der bloßen (entfernten) Namensähnlichkeit wegen unsern Joh. Dunstable mit dem hl. Dunstan, Erzbischof von Canterbury (+ 988). Aehnliche Verwechselungen wurden Anlaß, daß Buddäus, Printz, Marpurg u. a. dem hl. Dunstan die Erfindung des mehrst. Gesanges zuschrieben ... So wurde aus der von Tinctoris beiher und zweifelnd gegebenen Notiz ein wahres Monstrum von Irrthümern«. Durch Forkel, Kiesewetter, Baini und Burney (dessen Annahme hist. of music II, 451, über Dunstable Forkel als bejahend, Ambros als verneinend auffaßt) ließ sich Ambros abhalten, die nöthigen Consequenzen aus den ihm bekannten Kompositionen Dunstable's zu ziehen, und Martin le Franc und Tinctoris beizustimmen.

[2] Dieses Werk des Predigers zu Tundern in Schleswig, *Johann Lund* (+ 1686) findet sich in der Ausgabe von 1711 in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg; siehe auch *Becker*, syst. chronol. Darstellung.

früherer Jahrhunderte, und vergräbt sich so sehr in Citaten und Werken verschiedener Epochen, daß er den leitenden Faden verliert. Vor Allem aber fehlten ihm die musikalischen Dokumente, an deren Hand die klaren Zeugnisse der Schriftsteller zu prüfen waren.

§ II. Was berichten Kiesewetter, Fétis und Baini über Wilh. du Fay?

»Es ist der historischen Wissenschaft weit mehr gedient, wenn man sich lediglich auf den Boden der Thatsachen stellt und sich das Terrain Schritt für Schritt erobert und sichert . . . Die Poesie ist Sache der Poeten und nicht der Historiker[1].« Demnach wollen wir in unserer kleinen Studie wieder einen Schritt vorwärts gehen. Wir gelangen in's 19. Jahrhundert, in dessen erster Hälfte bereits ernstliche Anläufe für selbstständige historische Arbeiten gemacht wurden.

Wenn wir nach 50 Jahren die Werke der in der Ueberschrift zusammengestellten Autoren prüfend, und mit neueren Leistungen vergleichend, kurz beurtheilen sollen, so finden wir bei ihnen mehr historischen Sinn, als bei den »Geschichtspoeten« der zweiten Hälfte unseres Säculums, welche eine Person oder vorgefaßte Meinung um jeden Preis so darstellen, wie sie dieselbe gern betrachtet wissen wollen.

Im Jahre 1824 schrieb die 4. Klasse des Königl. Niederländischen Instituts etc. eine Preisfrage über die musikalischen Verdienste der Niederländer aus. Die einzige vorgelegte Arbeit wurde als ungenügend erklärt, und die Preisfrage im Jahre 1826 nochmals gestellt. Diesmal liefen zwei Antworten ein, von denen die des Kais. Hofrathes *R. G. Kiesewetter* mit der goldenen Medaille, eine zweite des *F. J. Fétis*, damals Professor am Konservatorium in Paris, mit der silbernen Medaille belohnt wurden. Beide Schriften wurden auf Kosten der Gesellschaft in Amsterdam gedruckt, und erschienen 1829 bei J. Muller en Comp.

Was aber die Arbeiten beider Männer an neuem Material über du Fay und die Anfänge der eigentlichen Polyphonie zu Tage förderten, wurde beinahe zu gleicher Zeit durch *Baini's* zweibändiges Werk über *Palestrina* einerseits wesentlich vermehrt, andererseits durch die, mit dem Ansehen archivalischer Documente über du Fay und die Niederländer, mitgetheilten Daten und Bemerkungen Baini's, so hartnäckig für historische Wahrheit hingenommen, daß neuere

[1] H. Denifle, die Universitäten, p. XXIII.

Schriftsteller, durch wichtige archivalische Funde veranlaßt, sogar zur Annahme von zwei Persönlichkeiten mit dem Namen Wilh. du Fay ihre Zuflucht nehmen zu müssen glaubten.

Jedem der drei Männer standen große Bibliotheken und werthvolle Archive zu Gebote, jeder nahm die Aufgabe, welche er lösen wollte, ernst und gründlich vor. Die in deutschem, belgisch-französischem und italienischem Temperament, wie in der verschiedenen Lebens- und Berufsstellung begründeten Unterschiede in der Auffassungs- und Darstellungsweise sind äußerst lehrreich; aber ehrliche, gewissenhafte Historiker sind alle drei.

R. G. Kiesewetter's preisgekrönte Antwort auf die Frage um die Verdienste der Niederländer in musikalischer Beziehung war vor dem Erscheinen des Baini'schen Werkes eingesendet und beurtheilt worden. Kiesewetter stellt unter fleißiger Benutzung von Forkel's Musikgeschichte die schon oben erwähnten Stellen über du Fay aus dem Proportionale des Tinctoris, aus Gafor, Adrian Petit Coclicus, Herm. Fink, Pietro Aaron zusammen, erwähnt, daß Spataro von der Messe in honorem S. Antonii spricht, kommt aber zum Geständniß, daß er Proben seiner Arbeit, sowie auch des Landsmannes Binchois, bisher noch nicht ausfindig machen konnte.

Während der Drucklegung der Preisschrift war Baini's Werk erschienen, das Kiesewetter im Nachtrag (S. 105—115) in Bezug auf die Frage der Niederländer ziemlich dürftig und mangelhaft excerpirt, und mit dem bemerkenswerthen Satze einleitet: »die lange Periode des XIII., XIV. und eines Theiles des XV. Jahrhunderts (die Vor-Ockenheimische Epoche) war bisher immer noch in einen grauen Nebel gehüllt, in welchem unsere besten Historiker nur etwa auf einige wunderliche Gestalten deuten konnten, die in unbestimmten Umrissen, gleich den Gebilden Ossian's, im weiten Raume hier und dort auftauchten. Mit Ockenheim erst beginnt für sie der fertige Kontrapunkt; aus der vorhergegangenen Zeit kennen sie, außer den wenigen aus dem Strom der Zeit geretteten Tractaten einiger Lehrer im Fache der Figural- und Mensural-Musik, nur einige Namen, welche von den Schriftstellern des XV. und XVI. Jahrhunderts im Andenken erhalten worden sind. *Du Fay*, *Binchois*, *Eloy*, *Brasard* findet man nur eben angezeigt, ohne weder von deren Werken und eigentlichen Verdiensten, noch von deren Herkunft und Lebensumständen etwas Näheres zu erfahren. Woher Ockenheim die Kunst geschöpft, welche er schon mit ebenso erstaunenswürdiger Gewandtheit als Scharfsinn trieb? Ob und wo und wie lange eine vorzeitige Schule des Kontrapunktes in Frankreich geblüht? u. s. w., dies alles ist uns bisher noch immer verborgen geblieben.« Sehr treffend ist

auch folgender Satz Kiesewetter's in seiner Preisschrift S. 10: »Gewiß ist es, daß die Theorie, immer das Abstract vorausgegangener Praktik, erst im XV. Jahrhundert und zwar in dessen zweiter Hälfte, einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erlangte, als einige tüchtige Professoren aus den praktischen Arbeiten der Komponisten, welche sich damals und nicht lange vorher theils in Frankreich, theils in England, meist aber in den Niederlanden, hervorgethan hatten, die Regeln der Mensur vollends festsetzen und jene der Harmonie oder des Kontrapunktes besser als ihre Vorgänger abziehen und erläutern konnten.«

Im Jahre 1834 publicirte R. G. Kiesewetter seine Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung unserer heutigen Musik, »veranlaßt durch fortgesetzte Forschungen, um wo möglich einen älteren Zeitraum aufzuklären, über welchen immer noch ein fast undurchsichtiger Schleyer verbreitet war«. Er führt (S. 42) eine »Epoche du Fay 1380 bis 1450 auf«, bekämpft die Ansicht derjenigen, welche eine frühe französische Schule (im 14. Jahrh.) annehmen, welche der niederländischen vorgeleuchtet haben sollte, und weist hin, daß bei du Fay, »dem ältesten bis jetzt bekannten Kontrapunktisten, zuerst die weißen (ungefüllten) Noten erscheinen, durch deren Einführung das Figural- und Mensural-System seine Vollendung erhielt, während *Joh. de Muris* (1323) und *Machaud* in Frankreich (1367) nur noch die schwarzen Figuren kannten«. Auf Baini's Angabe vom Tode du Fay's 1432 gestützt, hält er Dunstable für jünger als diesen, und wirft Tinctoris vor, »daß er geringe Kenntniß der Kunst und Künstler-Geschichte besessen habe, indem er ganz irrige Nachrichten niederschrieb von Männern, die kurz vor oder theils noch in seiner Zeit lebten, und die zwar nicht Brabanter, aber doch als Niederländer seine Landsleute waren«.

Auf S. 48 gibt er eine gute Charakteristik der du Fay'schen Epoche: »Die Harmonie ist darin durchaus rein, und selbst deren Wirkung auf den Hörer sorgfältiger berücksichtigt, als es von den contrapunktischen Tausendkünstlern der folgenden Epoche nicht immer gerühmt werden kann«. Diese ästhetische Besprechung stützt er auf die in Beilagen Tafel No. 5—7 mitgetheilten Notenbeispiele von du Fay, Eloy und Faugues; von ersterem sind *Kyrie* aus der Messe »*Se la face ay pale*«, 4 voc., das zweistimmige *Benedictus* aus der Messe: *Ecce ancilla Domini* und *Kyrie* aus der Messe: *L'omme armé*, 4 voc. »entziffert« pag. VI—XI abgedruckt.

In seinem 1847 publicirten Katalog der Sammlung alter Musik bemerkt Kiesewetter p. XIX: »Aeltere niederländische Schule (Epoche du Fay 1380—1450): ausgebildeter regelmäßiger Contrapunkt kommt

mit einem Mal zum Vorschein«, und notirt S. 28, als seiner Bibliothek angehörig, *Kyrie*, *Christe* und *Kyrie* aus den drei du Fay'schen Messen: *Se la face ay pale*, *l'omme armé* und *Tant je me deduis*, 4 voc., *Crucifixus*, *Benedictus* und *Osanna* aus der vierstimmigen Messe: *Ecce ancilla Dom.*, die drei Chansons: »*Je prens congé*«, »*De tout m'estoit abandoné*« und »*Cent mille escus*«, je zu drei Stimmen; sämmtlich in Partitur. Die Messenfragmente hat er durch Baini aus dem Archiv der päpstlichen Kapelle erhalten. Zur Chanson: *Je prens congé* macht er in der »Galerie der alten Contrapunkte« S. 2 die Anmerkung, »daß sie noch schwarz notirt sei und aus einem Codex zu Paris stamme«, sowie: »daß du Fay selbst die schwarze Note später aufgab und statt deren die weiße einführte«.

Die Preisschrift von *F. J. Fétis* erschien zugleich mit der von Kiesewetter (1829) an zweiter Stelle mit eigener Paginirung[1], enthält jedoch über du Fay außer der Stelle des *Adam von Fulda* und dem Zeugniß des *Joh. Tinctoris* aus dem *Liber de arte contrapuncti* nur noch folgende Daten (S. 12): »In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienen drei Musiker, deren Namen in Bezug auf Harmonie und Notation immer berühmt bleiben werden; es sind *Guillaume du Fay*, *Jean Dunstaple* und *Egide Binchois*. Dunstaple ist geborner Engländer und Binchois Franzose, das Vaterland von Guillaume du Fay aber blieb unbekannt, bis ich durch einen Zufall dasselbe in einem anonymen Manuscript des 16. Jahrhunderts entdeckte. Diese Handschrift auf Papier etwa 40 Quartblätter stark, beginnt mit den Worten: *Incipit Tractatus de musica mensurata et de proportionibus* (wahrscheinlich nur Fragment eines größeren Werkes). Es wurde auf einer Versteigerung im Jahre 1824 von einem englischen Buchhändler erstanden, der mir den jetzigen Besitzer nicht mittheilen wollte.[2] Beim Durchblättern des Werkes hatte ich jedoch Zeit, folgenden Satz zu lesen: *secundum doctrinam Wilhelmi du Fay Cimacensis Hann*, d. h. nach der Lehre des Wilh. du Fay aus Chimay im Hennegau.«

Endlich erzählt Fétis noch, »daß er bei *Guilbert Pixérécourt* in Paris eine Sammlung gefunden habe, in welcher sich Motetten und französische Chansons du Fay's zu drei Stimmen befinden. Er habe sie in Partitur gesetzt, und sei erstaunt über die Reinheit der Harmonie und die regelmäßigen Imitationen in denselben.«

[1] Kiesewetter's Arbeit nimmt 120 Quartseiten Text und 72 Seiten musikal. Beilagen ein, die von Fétis nur 58 Seiten Text.

[2] Auffallend ist es immerhin, daß bis heute (1885) jede Spur dieses Tractates und dessen Besitzers verloren zu sein scheint. Ein Bekanntwerden des Fundortes wäre nach mancher Beziehung von hohem Interesse.

In der 2. Aufl. der *biogr. univ.* (1862) kommt Fétis auf den Gedanken, ob Wilhelm nicht etwa in *le Fay*, einem Dorfe des Hennegau, geboren sei, und daher den Namen du Fay habe; entscheidet sich jedoch mehr für *Chimay*.

Nach kurzem Hinweis auf Kiesewetter's »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« sowie auf Coussemaker's *Notices* (siehe unten) spricht er von den unbestreitbaren Neuerungen, welche die Schriftsteller des 15. Jahrhunderts und besonders der Poet Martin le Franc dem du Fay zueignen, weist hin, daß die weiße Note, deren Erfindung Kiesewetter ihm zuschreibt, schon lange vorher in Frankreich und Italien bekannt war, verspricht über diesen Punkt nähere Aufklärung in der *histoire générale de la musique*, bemerkt, daß die schwarze und rothe Notation noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angewendet wurde, nimmt gestützt auf Baini's Behauptungen 1350 als Geburtsjahr an, und zählt außer den Kompositionen welche im Sixtinischen Archiv sind, noch 6 Messen aus einem vom burgundischen Hofe stammenden Codex (Nr. 1555) der kgl. Bibliothek in Brüssel auf.

Der 5. Band der *histoire générale de la musique* von F. J. Fétis, 1876 edirt, enthält (p. 321—388) ein eigenes Kapitel mit der Ueberschrift: »*Perfectionnement de l'art. — Guillaume du Fay. — Egide Binchois. — Jean Dunstable. — Leurs élèves*«, bringt aber für die Biographie und Bibliographie unseres Meisters keine wesentlich neuen Nachrichten. Die Notizen aus *Morelot*, sowie der Hinweis auf den Codex von »Modena« (Ambros sagt richtig Piacenza), welcher gegenwärtig in Bologna ist, werden in den folgenden Zeilen besprochen werden; die vortreffliche Charakteristik der Fortschritte, welche die Polyphonie durch du Fay im Vergleich mit den Kompositionen des 14. Jahrhunderts erfahren hat, wird am Schlusse unserer Studie Platz finden und ein größeres Gewicht erlangen, wenn dargethan sein wird, daß die Wirksamkeit du Fay's um 50 Jahre unserer Zeit näher gerückt werden muß, und daß die chronologische Ordnung der drei von Fétis in eigenem Kapitel behandelten Väter des polyphonen Contrapunktes lauten muß: Joh. Dunstaple, Egidius Binchois und Wilh. du Fay.

Kiesewetter's Bemerkung, in der nach Kandler's Tode von ihm besorgten Ausgabe der deutschen Bearbeitung der Baini'schen *Memorie stor. crit.*, ist vorzüglich, wenn er p. XIV. von dem großen Werk des Abbate Baini schreibt: »es sei ohne Zweifel das werthvollste, das die gesammte musikalische Literatur der letzten Decennien aufzuweisen hat«. Noch vortrefflicher aber ist auf S. XV die Bemerkung: »Doch auch der Gelehrteste wird zuweilen durch unzuver-

lässige Zeugnisse oder Darstellungen einst auch wohl berühmter Schriftsteller zu Behauptungen veranlaßt, welche der Kritik verfallen; und, irre ich nicht, so sind eben die Gelehrtesten dieser Gefahr am leichtesten ausgesetzt. Hierzu kommt die Erwägung, daß ein Irrthum, durch einen Schriftsteller ersten Ranges erneuert, sich am gefährlichsten festsetzt« u. s. w.

In der Anmerkung zu S. 154 bemerkt Kiesewetter: »Gewiß ist es, daß ein früheres Erscheinen des höchst verdienstlichen Baini'schen Werkes den beiden Verfassern der Abhandlungen über die niederländische Frage ihr Unternehmen erleichtert haben würde; es dürfte aber nicht als Unbescheidenheit gerügt werden, wenn ebendieselben die Meinung hegen, daß im umgekehrten Falle auch der würdige Baini aus jenen Abhandlungen manches Datum in seinen *Memorie* über *Pierluigi*, besonders in Absicht auf die große Periode der Niederländer, würde haben berichtigen können. Darum helfe einer dem andern nach: wir müssen ja ehrlich gestehen, daß wir doch nur Behelfe für unsere Nachkommen in diesem Fache zu Tage gefördert haben.«

Und wahrlich, Baini's Werk hat, trotz der vielfachen Mängel in Einzelheiten und vorgefaßter Sympathien und Antipathien seines Autors, der Musikgeschichtschreibung großartige Dienste geleistet, angeregt, Wege gezeigt, ja — (die Behauptung wird nicht übertrieben sein) der *biographie universelle* von Fétis, diesem bis heute unentbehrlichen Magazin für Musikhistoriker, den hauptsächlichsten Inhalt wenigstens im Keime geliefert.

Nach dieser scheinbaren Abschweifung wenden wir unsere Aufmerksamkeit den Mittheilungen zu, welche das italienische Original der Baini'schen *memorie* über die Person des Wilh. du Fay enthält, und fügen sämmtliche Stellen, in welchen von ihm die Rede ist (im Register Baini's ist er unter *Fay* zu suchen) in wörtlicher Uebersetzung unserem Zeugenverhöre ein.[1]

Tom. I, pag. 102 erzählt Baini nach Poggi die oft mißbrauchte Anekdote von der Antwort, welche der Cardinal Dominicus Capranica dem Papste Nicolaus V. (1447—1455) gab. Der Papst fragte nämlich den Cardinal, wie ihm die Komposition und der Vortrag der päpstlichen Sängerkapelle gefalle, und S. Eminenz antwortete wenig hofmännisch: »Mir ist, als höre ich eine Heerde junger Schweine, welche mit aller Kraft grunzen, ohne jedoch einen arti-

[1] In Deutschland ist meist leider nur die von Kiesewetter mit Einleitung und Anmerkungen versehene Uebersetzung und abgekürzte Bearbeitung Kandler's (Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1834) bekannt und verbreitet.

culirten Laut, viel weniger ein Wort hervorzubringen.« Zu dieser für den Vortrag höchst charakteristischen Aeußerung bemerkt Baini in Anm. 163, daß zur Zeit Nicolaus' V. besonders die Kompositionen des Guglielmo du Fay, der damals Sängerkaplan gewesen und kurz vor dem Pontificat Nicolaus' V. gestorben sei, sich einer großen Berühmtheit erfreut haben. Er setzt dann wörtlich bei: »Derselbe habe die mit Beifall aufgenommene Erfindung von zwei Octaven zu der damals üblichen und bekannten Tonreihe gemacht, nämlich eine Octav unter Γ, die andere Octav über ee[1].« In Anm. 164 zählt er die Namen von 10 päpstlichen Sängern auf, welche im ersten Pontificatjahre Nicolaus' V. die Mitglieder der Kapelle bildeten, und setzt bei: »Was die musikalische Befähigung der genannten Individuen betrifft, so denke ich, muß man vernünftiger Weise annehmen, daß sie im Vortrage ausgezeichnet waren; in ihrer musikalischen Bildung jedoch, sowohl in Bezug auf Theorie als auf Komposition, halte ich sie für sehr schwach. Ihr Ruf wäre sonst auf die Nachwelt übergegangen, wenn nicht etwa bei der Plünderung Roms durch den Connetable von Bourbon (1527) ihre Kompositionen verbrannt sind; oder sie waren nicht besser als ihre Vorgänger, und begnügten sich daher mit der Ausführung der Kompositionen von du Fay, Ockeghem, Faugues, Caron, Busnois, Gaspar, Domarto, Eloy u. A., deren Werke in Cod. 14 des sixtinischen Musikarchives noch vorhanden sind.«

Tom. I, p. 358 läßt Baini in Anm. 431 gegen *P. Martini*, welcher im *Saggio fondam. prat. di contrap.* verschiedene Vorgänger Palestrina's als vorzügliche Contrapunktiker rühmte, die Bemerkung einfließen: »Wenn ich meine Meinung über die verschiedenen Kompositionen, welche das Motiv des *l'homme armé* als Motto für Messen benützten (auch *du Fay*, *Busnois*, *Regis*, *Caron* etc. sind darunter), aussprechen darf, so denke ich, daß nach Abrechnung der ältesten, wie du Fay, Busnois, Regis und Caron, welche in ihrem äußerst kümmerlichen Stile unter Maßhaltung komponirten, alle übrigen bis auf *Morales* nur den Beweis geliefert haben, wie viele Extravaganzen der menschliche Geist auch in der Musik erfinden kann« u. s. w.

Die verhängnißvollste Notiz über du Fay gibt Baini im Tom. II, p. 400, wenn er schreibt: »Ich theile die Kompositionen der Meister, welche unsere (päpstliche) Kapelle besitzt, in vier Epochen. Die be-

[1] Man vgl. oben die Stelle aus Gerbert (Adam von Fulda), welche Baini neben dem *Fior Angelico* des *P. Angelo da Picitono*, 1547 kühn citirt u. im Tom. II, Anm. 656 sogar wörtlich abdrucken läßt, ohne zu merken, daß er statt »zwei Octaven« sagen mußte: »zwei Töne«.

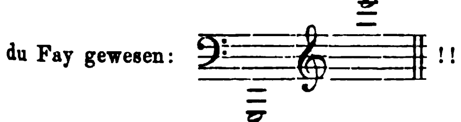
rühmteste Persönlichkeit der ersten Epoche ist *Guglielmo du Fay*, Sänger unserer Kapelle von 1380 bis 1432. Als Haupt der zweiten Epoche nenne ich *Joh. Ockenheim* (auch Ockegem und Ockegen) 1430—1480; in der dritten Epoche ragt *Jusquino di Prez* oder del Prato (Ende des 15. und anfangs des 16. Jahrhunderts) besonders hervor; in der vierten Epoche ist *Costanzo Festa* (1517—1545) am meisten auszuzeichnen.«

»In der ersten Epoche also übertrifft der päpstliche Sängertenor Guglielmo du Fay (1380—1432 alle seine Zeitgenossen[1], berühmt durch die Vervollkommnung, welche er der musikalischen Kunst bereitete. Er wird von P. Angelo da Picitono, Franchinus Gaffor, Adam von Fulda rühmend erwähnt, und alle Schriftsteller stimmen überein, daß er die aus 20 Tönen bestehende Tonleiter des Mönches Guido von Arezzo auf 34 Töne erweiterte, indem er unter Γ und über *ee* hinaus je eine Octave zufügte.[2] Diese Neuerung war für die Orgel, für die anderen Instrumente und für den Gesang ein sehr nützlicher Fortschritt. Wenn ich aber meine Meinung aussprechen soll, so halte ich du Fay nicht für den Erfinder der eben beschriebenen Tonleitererweiterung, wohl aber für den ersten, der bei schrift-

---

[1] Folgende Worte sind die genaue Uebersetzung der Note 655 bei Baini: »Das Ausgabenbuch der vatikanischen Basilika vom Jahre 1384 belehrt uns, daß du Fay damals bereits im Dienste der päpstlichen Kapelle stand. Dort heißt es unter dem 21. Jan. 1384: »Ferner habe ich erhalten einen Gulden von Juliana, der Magd des Wilhelm, Tenoristen der Kapelle Unseres Herrn des Papstes für den diesjährigen Bodenzins seines in der Pfarrei S. Salvatoris gelegenen Hauses«. In den Listen unserer Kapelle findet sich du Fay vom Jahre 1380 bis 1432 mit folgenden Sängern aufgeführt: »Egidio Flanell, auch l'Enfant genannt, Giovanni Redois, Guglielmo du Fay, Bart. Poignare, Giov. de Curte, auch mon Ami genannt, Giacomo Ragot, Egidio Lauri, Gugl. di Malbecq, Arnoldo de Latinis«. — Diesen kolossalen Irrthum Baini's werden die archivalischen Dokumente im 2. Theile dieser Abhandlung aufklären.

[2] Schon Kiesewetter macht auf diesen Gallimathias mit den Worten aufmerksam (S. 153, Anm. 2 der Kandler'schen Uebersetzung): »Mit dieser Beschreibung der angeblichen Erweiterung der Guidonischen Gamma durch du Fay wollen wir es nicht so genau nehmen. Adam von Fulda spricht nur von dem *F* unter dem Γ (Gamma) des Guidonischen Systems u. s. w.«

Das Tonsystem Guido's lautete: . Nach Baini's ohne Dokumente und Beweise aufgestellter Annahme wäre der Tonumfang schon vor du Fay gewesen:  !!

licher Aufzeichnung seiner Kompositionen von dieser Erweiterung des Tonsystems Gebrauch machte, deren sich alle Sänger bei dem sogenannten frei erdachten Contrapunkt (*contrappunto alla mente sopra il canto gregoriano*) bis zum Erscheinen des Decretes von Johann XXII. bedient haben müssen.«[1]

Nun folgen (S. 401) die Zeitgenossen des du Fay, freilich in wirrer chronologischer Ordnung, sowie 26 Punkte und Bemerkungen, über deren Kompositionsmethode, welche hier ohne Schaden für unser Thema übergangen werden können. Endlich schließt Baini (S. 403) die »erste Epoche« mit dem Satze: »Die Messen von du Fay erheben sich über jene seiner Zeitgenossen durch einen weniger kümmerlichen Gesang in den Einzelstimmen; seine Gedanken und musikalischen Phrasen heben sich von den Grundthemen leicht und verständlich ab. Ich habe seine Messen: *Ecce Ancilla Domini — l'omme armé — Se la face ay pale — Tant je me deduis* gesehen und bin für jene Zeitepoche damit zufrieden. Sogar manch angenehmer Zug ist zu entdecken und zeitweise bricht auch ein Strahl von Empfindung hervor.« Die zweite Epoche, mit »Okenheim« an der Spitze, wird von Baini äußerst ungnädig behandelt; doch dieser Gegenstand kann uns in gegenwärtiger Studie nicht so sehr beschäftigen und interessiren.

§ III. Die neueren Zeugnisse von Musikschriftstellern über Wilh. du Fay.

Coussemaker verdanken wir die Herausgabe der beiden Werke des *Joh. Tinctoris* (Script. III. Band), welche schon im § I angeführt wurden. Hier beschränken wir uns auf diejenigen Schriften des unermüdlichen Forschers, welche von du Fay reden.

Die Beschreibung, welche E. de Coussemaker in den *Notices sur les collections music.* 1843 über einige Musikcodices in *Cambrai* und mehreren Städten Nordfrankreichs niedergelegt hat, bringt nachfolgende, beachtenswerthe Resultate (S. 7): »Die Forschung nach dem Orte, aus welchem die Kamerykmanuscripte[2] stammen, führt uns zur

[1] Dieses vielbesprochene aber wenig verstandene, nach meiner Ansicht sehr heilsame und die gründliche und künstlerische Entwickelung der Tonkunst fördernde Decret erschien aber 1322, also 100 Jahre vor du Fay! Siehe Ambros II, 347.

[2] *Kameryk* ist der deutsche Name für Cambrai. Auf den Karten von Spruner-Menke ist die Grafschaft, im Hennegau gelegen, für die Zeit von 1273—1618 zum deutschen Reich gehörig eingezeichnet, das jedoch um den Besitz derselben sowohl mit den Grafen von Flandern als mit den französischen Königen vielfach zu kämpfen hatte. Der kirchlichen Eintheilung nach gehörte Cambrai zur Kirchenprovinz von Rheims, und war von 1007 bis 1543, also bis zur Vereinigung mit den Niederlanden durch Karl V., freie Bischofsstadt des hl. römischen Reiches.

Metropolitankirche Unserer Lieben Frau in Cambrai, welche eine Gesangschule besaß, deren Bedeutung im 15. und 16. Jahrhundert keine geringe war. Die Kompositionen dieser Epoche strotzen von Schwierigkeiten in der Notation, und die Ausführung derselben, welche immer ohne Instrumentalbegleitung stattfand, setzt eine tüchtige und wohlgeschulte Sängerschaft voraus. Die Codices No. 6 und 11 datiren wenigstens in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurück, und beide enthalten die nämlichen Kompositionen. Eine derselben ist sicher von dem berühmten du Fay, vielleicht stammen auch alle übrigen von ihm[1].« Aus *Dupont's histoire ecclesiastique et civile de Cambrai*, IV. Theil, Note 3, p. IX, führt Coussemaker eine Notiz aus dem Jahre 1442 an: »Die Singknaben trugen ein Motett am Pulte vor, das Angesicht zum Altar gewendet.« Sieben Jahre später, bei Gelegenheit der Abreise Philipp's des Guten von Burgund, lautet eine Nachricht: »Zwei Chorknaben sangen ein Lied, während einem der Edelleute des Herzogs ein Lehen übertragen wurde.« Im Jahre 1477 wird Canonicus *Martin Hanard* als tüchtiger Kapellmeister angeführt.

S. 13 schreibt Coussemaker: »Erinnern wir uns, daß Cambrai nahe bei Bavay, dem Vaterland Okeghem's, und Chimay, dem Geburtsort von du Fay liegt, und daß die Cod. 6 und 11 Kompositionen des Letzteren und vielleicht anderer gleichzeitiger Musiker enthalten, so dürfen wir vermuthen, daß Cambrai die Wiege, ja der Mittelpunkt jener französisch-belgischen Schule ist, aus der so viele berühmte Künstler des 15. Jahrhunderts hervorgegangen sind«.

Leider hat Coussemaker, sowohl bei Beschreibung des Cod. 6, als des Cod. 11, unterlassen, das Thema des mit du Fay bezeichneten vierstimmigen *Gloria*, d. h. *Et in terra* mitzutheilen, und erwähnt nur, daß beide Codices in rother und schwarzer Notation geschrieben sind. Auch die *table thématique*, in welcher der *Superius* der namenlosen Kompositionen mit Noten angedeutet ist, enthält keine weitere Notiz aus Cod. 6 und 11.

In der *histoire de l'harmonie au moyen-âge* (1852) führt Coussemaker den Namen du Fay (S. 54) neben Binchois auf und knüpft

---

[1] Aus einem Manuscript des *Abbé Traniant* (Bibl. Cambrai No. 917, wird folgende Stelle citirt: »An der Kathedrale befindet sich ein Convict von Chorknaben, welche zur Frömmigkeit, zum Kirchengesange und Altardienst erzogen werden. Anfangs waren ihrer 5, nachher 6, endlich 8, bis ihre Zahl auf 10 anwuchs. Sie wurden auf Kosten des Kapitels gepflegt und unterhalten. Wenn sie nach achtjährigem Dienste aus der Domschule traten, erhielt jeder, der Anlage und Lust zum Studiren hatte, eine Unterstützung, welche ihm ermöglichte Priester zu werden; besaß er kein Talent, so gab ihm das Kapitel eine andere Entschädigung.«

daran die nach meiner Ansicht unerwiesene und auf falschen Anschauungen über das Wesen der mehrstimmigen Kompositionen vor dem 15. Jahrhundert beruhende Aeußerung[1], daß *Joh. de Garlandia* und *Joh. de Moravia* in ihren theoretischen Werken beim colorirten Discantus bereits die Formen des Canon und das Wesentliche der Imitation gelehrt haben, daß man also du Fay und Binchois mit Unrecht als die Erfinder derselben bezeichne.

Kostbare und wichtige Entdeckungen versprach der von Coussemaker im Jahre 1869 ausgegebene Prospect über ein Werk: *les harmonistes du XIVe siècle*, das leider nicht mehr erschienen ist. Auf 16 Quartseiten zählt der hochverdiente Gelehrte mit kurzen Worten das bisher über diese Epoche bekannte Material auf, und bespricht die Resultate seiner Entdeckungen in gedrängten Zügen. »Mehr als tausend Kompositionen von mehr als 150 bisher gänzlich unbekannten Autoren des 14. Jahrhunderts seien in seinem Besitz und werden über eine bisher dunkle, man kann sagen, unbekannte Epoche Licht verbreiten, sowie die Fortschritte in der Harmonie, im Rhythmus und in der Notation darlegen . . . Die Bewegung welche damals die musikalische Welt ergriffen hatte, war in gewisser Weise eine all-

---

[1] Dieser Irrthum hängt mit einem ähnlichen Coussemaker's über den Discantus und Contrapunkt zusammen. Er fragt hist. de l'harmonie, p. 30: »War der Discantus eine aufgezeichnete Harmonie oder eine improvisirte Harmonisation, welche von den Franzosen später chant sur le livre und von den Italienern contrapuntto a mente genannt wurde?«, und ist gegen Doni, Baini und Fétis der Ansicht, daß der Discantus in einer aufgezeichneten Harmonie bestand. Dagegen führt Fétis (histoire, Vol. 5, S. 304) mit Recht das klare Zeugniß von Tinctoris in's Treffen, welcher in seinem Liber de arte contrapuncti (siehe Coussem. Scriptores Tom. IV, p. 129) Cap. XX deutlich genug schreibt: »Sowohl der einfache als der verzierte (diminutus) Contrapunkt entsteht in doppelter Weise, entweder schriftlich oder improvisirt (aut scripto aut mente). Den schriftlichen Contrapunkt nennt man gewöhnlich die fertige Sache (res facta), den improvisirten aber heißen wir kurzweg »Contrapunkt«, oder auch Contrapunkt über eine gegebene Melodie (super librum cantare). Die res facta aber und dieser Contrapunkt unterscheiden sich dadurch besonders, daß bei ersterer alle Einzelstimmen, seien es drei, vier oder mehrere untereinander nach Ordnung und Regel über Consonirung verkettet sind. Wenn aber zwei, drei oder mehr Stimmen improvisiren (super librum concinentibus), so ist Keiner vom Andern abhängig, wenn sie nur die Regeln der Consonanzen dem Tenor gegenüber beobachten. Ich würde es nicht tadeln, vielmehr sehr loben, wenn sie bei dieser Gattung Contrapunkt auf Imitation (similitudo assumptionis) und Ordnung in den Consonanzen kluge Rücksicht nehmen würden, denn dadurch würde ihr Gesang voller und angenehmer.« Ich finde bei dieser Sachlage ein herrliches Zeugniß für den musikalischen Geschmack und Sinn unserer deutschen Vorfahren im 15. Jahrhundert in dem Umstande, daß sie nach dem oben Seite 409 angeführten Zeugnisse des Coclicus den contrapunctus super librum »mit einem Hundehaß« verfolgten, dagegen so schnell und geschickt die res facta der stammverwandten Niederländer bei sich einführten und ausbildeten.

gemeine. Alle Völker Europas nahmen daran Theil; jede Nation besaß ihre Theoretiker und Komponisten.«

»Frankreich, das seit dem Ursprung der harmonischen Musik stets den Vorrang hatte, scheint denselben großentheils auch im 14. Jahrhundert behauptet zu haben. Dort vollzog sich jene Umbildung, welche nachher den Namen einer neuen Musik (musica nova) erhielt; aus seiner Mitte sind jene Neuerer hervorgegangen, deren Namen, Lehre und Schöpfungen allgemeines Aufsehen erregten. Philipp von Vitry durch seine theoretischen und praktischen Werke, Guillaume de Machault durch die ebenso zahlreichen als verschiedenen Kompositionen stehen an der Spitze einer bedeutenden Schaar von Meistern« u. s. w. Nach Aufzählung von italienischen Künstlern schreibt Coussemaker wörtlich: »Die englische Schule war schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts stark entwickelt und blieb im 14. Jahrhundert nicht zurück. Der Mönch Wilhelm (Coussem., Script. III, 273—306 und besonders p. 288 und 292) beschreibt die einzelnen bei den Musikern seiner Nation üblichen Kompositionsweisen; die Werke von *John Benet*, *Benenoit Gervais* (vielleicht die nämliche Person) und *Dunstaple* sind nicht verloren, wir werden sie ans Tageslicht bringen.« Hierauf theilt Coussemaker aus Cod. 37 der Bibliothek in Bologna und einem Manuscript des Herzogs von Aumale den Text einer von *John Alain* komponirten lateinischen Dichtung mit, welche mehrere englische Komponisten namentlich aufführt. »Auch Deutschland nahm an dieser fortschreitenden Bewegung Theil (*Heinr. von Laufenburg*, *Zeltenpferd*, *Heinr. Hessmann* u. s. w.), ebenso Belgien in den Provinzen Flandern, Brabant, Liège und Limburg.«

»Besondere Dankbarkeit aber verdient bei dieser allgemeinen Thätigkeit die französisch-belgische Schule im Hennegau, Artois und Flandern, aus der man bereits den Keim jener Berühmtheit hervorstechen sieht, die sie ein Jahrhundert später erlangen sollte. Cambrai, Valenciennes, Mons und Douai scheinen die Hauptcentren dieser herrlichen Schule gewesen zu sein, welcher die angrenzenden Ortschaften das Künstlercontingent lieferten.« Coussemaker nennt mehrere bisher Unbekannte mit Namen und fügt bei: »Dazu gehören auch Guillaume du Fay der ältere[1] und Gilles von Binch, genannt Binchois.«

1856 erschien in Paris eine kleine Studie von Abbé Steph. Morelot (*De la musique au XVe siècle*) über ein altes Manuscript

[1] Coussem. scheint durch diesen Ausdruck anzudeuten, daß er die meines Wissens zuerst von Fr. W. Arnold 1867 (in Chrysanders Jahrbuch 2. Bd., S. 48) aufgestellte Unterscheidung von zwei ganz verschiedenen Personen mit Namen

der Bibliothek zu Dijon, das über die Periode von du Fay werthvolle Notizen enthält, obwohl dieser Komponist in der Sammlung nicht vertreten ist. Von Dunstable ist daselbst die Chanson: *O rosa bella* abgedruckt, welche Morelot nach dem Codex Dijon und nach einem Codex der vatikanischen Bibliothek zu Rom mittheilt. Außerdem ist die thematische Tabelle beigefügt, welche Arbeiten von »Busnoys, Tinctoris, Okeghem, Caron, Barbingaut, Hayne, Morton« und durch spätere Hand von Loyset Compère enthält. Unter den späteren Gesängen ohne Autornamen verdient nachstehender Text besondere Aufmerksamkeit:

»La plus grant chière de jamais
Ont fait à Cambray la cité
Morton et Hayne. En vérité,
On ne le (vous) pourrait dir huy mais.
Se ont esté servis de beaux mais
Tout partout où ils ont esté.
Encore, vous jure et promets,
Sur bas instrumens, a planté,
Ont joué et si fort chanté
Qu'on les ouy pres de mais.«

Auch hier werden wir auf Cambrai, auf die vorzüglichen Instrumentalisten und ausgezeichneten Sänger verwiesen. An gleicher Stelle (S. 11) excerpirt Morelot das Florentiner Manuscript des John Hothby, liest aber einige Namen anders [1] als Coussemaker: »*Sic . . . in quamplurimis . . . aliis cantilenis recentissimis, quarum conditores plerique adhuc vivunt, Dunstable anglicus ille, du Fay, Leonel, Plumeret, Frier, Busnoys, Morton, Octinghem, Pelagultus, Bicheleth, Baduin, Forest, Stane, Fich, Caron*« etc.

Historisches Interesse bietet auch der Text, in welchem der Tod von Binchois beklagt wird:

Wilh. du Fay theile. Im Vorwort zum 3. Bande der Script. p. XXXI läßt er eine wichtige Bemerkung aus einem unedirten Dialog des Engländers *Joh. Hothbi* abdrucken, welche wohl verdient hier mitgetheilt zu werden. Der Dialog ist in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts geschrieben und nennt nachfolgende Musiker wenn auch mit theilweise verstümmelten Namen: »Dunstable, du Fay, Iconal, Plumer vel Plumet, Frier, Busnoys, Morton, Ochinghem, Pelagulfus, Nicoletti, Boduin, Forest, Stane, Fich, Caron«. Man vergleiche die nämliche Notiz nach Morelot.

[1] Kopisten und ungeübte Paläographen einerseits, die Schreiber und Kanzleimänner des 15. Jahrhunderts andererseits haben in Bezug auf Namen — besonders die Italiener bei den deutschen, französischen und englischen — Unglaubliches geleistet. Durch Vergleichung und wiederholtes Vorkommen ähnlicher Namen in verschiedenen Manuscripten kann mancher Irrthum gehoben werden, aber viel ist noch aufzuklären.

En sa jeunesse fut soudart
De honorable mondanité
Puis a eslu la melleur part,
Servant Dieu en humilité.

Aus dieser und den vorhergehenden Strophen, welche von der Oberstimme gesungen werden, während die übrigen drei Stimmen singen:

Miserere, miserere,
Quem in cruce redemisti
Pie Jesu Domine
Dona ei requiem —

erfahren wir, daß Binchois dem Soldatenstand angehörte, ehe er Sänger und Priester wurde. Fétis (*hist. générale* Tom. IV. p. 330) führt noch den Text einer Chanson von Binchois an,[1] der uns über ein inniges Freundschaftsverhältniß zwischen ihm und du Fay Aufschluß gibt. Es heißt dort unter Anderem:

Carissime Dufay, vous en prie
Et Périnet oira de mieux en mieux
Ce moys de May.

Die übrigen Ausführungen und Bemerkungen Morelot's über die Kompositionsweise des 15. Jahrhunderts, die Mißbräuche früherer Zeit, das Verbot des Papstes Johann XXII., die unreifen Künsteleien beim Gottesdienste zu verwerthen, und Aehnliches sind sehr lesenswerth und vortrefflich. —

In dem wenig bekannten, aber für historische Studien werthvollen Buch des Adr. de la Fage: »*Diphthérographie musicale*« (1864) wird S. 418 ein bisher ungedruckt gebliebenes Manuscript Baini's: »*trattato delle fughe sopra soggetti ricavati dal canto fermo*«, gegenwärtig in der Bibl. Casanatense zu Rom, besprochen und aus demselben der Satz mitgetheilt: »Man vermöge keinen wesentlichen Unterschied in der fugirten Kompositionsweise zwischen der ersten Epoche du Fay und der Periode Palestrina's zu constatiren.« Die zahlreichen theoretischen Werke, deren Inhalt de la Fage aus italienischen Bibliotheken excerpirt, besonders auch die *musice disciplina* des *Ugolinus* von Orvieto, und mehrere Schriftsteller, welche weder in Gerbert's noch in Coussemaker's Scriptores Aufnahme gefunden haben, liefern reiches Material für die Frage über den Stand der Polyphonie, des Discantus und Fauxbourdon vor dem 15. Jahrhundert.

In Deutschland sind seit 1850 eine Menge von Handbüchern, Lexicis, Geschichtswerken erschienen, welche in der Mehrzahl kaum von den bis zum genannten Jahre zugänglichen Nachrichten über du Fay Notiz genommen haben, oder sich in ein paar mageren und

[1] Nach Kiesewetter »Geschichte« etc. 1846 und »Schicksale« etc. 1841.

vagen Sätzen mit der Kiesewetter'schen Arbeit begnügten. Eine rühmliche Ausnahme constatiren wir gerne durch folgende Zeilen.

In der fleißigen und verdienstvollen Studie Fr. W. Arnold's über das »Locheimer (richtiger Lochamer) Liederbuch«[1] (Chrysanders Jahrb. 2. Bd. 1867) verbreitet sich der Autor über die Dokumente des frühesten geregelten Contrapunktes, citirt Baini, Martin le Franc, Tinctoris, Kiesewetter, Fétis, auch Adam von Fulda, und kommt zu dem Resultate S. 51: »daß du Fay als Nachfolger Dunstable's unmöglich dem 14. Jahrhundert angehören konnte«. Der Nachweis, in welche Anachronismen man sich verwickeln müsse, wenn die hauptsächlichste Wirksamkeit du Fay's in die Zeit von 1380—1400 verlegt wird, ist scharfsinnig und schlagend (S. 52 und folgende) und das Resultat Arnold's ist die Annahme eines »älteren und eines jüngeren« du Fay. Eine andere Schlußfolgerung jedoch, daß nämlich der Contrapunkt auf Grund der mehrstimmigen Sätze des »Locheimer« Liederbuches nicht in den Niederlanden, sondern eher in Deutschland erfunden worden sei, daß die »jüngere« du Fay'sche Schule keinen Einfluß auf die deutschen Länder geübt haben könne« u. s. w. wird schon im Nachworte von Fr. Chrysander und H. Bellermann (S. 233) mit den schönen Worten zurückgewiesen: »Die Annahme, daß die Deutschen in der Musik alles aus sich selber schöpfen konnten und niemals Grund hatten, von Italienern und anderen Völkern zu lernen, ihre Weisen nachzuahmen, steht im Widerspruche mit einem Grundgesetze aller Kunstentwicklung, nach welchem Ursprünglichkeit und wahre Originalität des Stils niemals durch völlige

---

[1] Als Niederbayer kann ich versichern, daß kein Ort *Lochheim* in dieser Provinz existirt hat oder besteht. Ein *Lohheim*, jetzt *Loham* bei Bogen an der Donau, scheint ebenfalls ausgeschlossen zu sein, nachdem *Joh. Janssen* (Gesch. des deutschen Volkes etc. Freiburg, Herder, 1876, 1. Band, S. 200, Anm. 2) den richtigen Aufschluß gegeben hat. Er schreibt: »Der Besitzer war Wölflein von Lochamer (Arnold liest S. 146 die facsimilirte Schrift fälschlich Lochamen) und gehörte wahrscheinlich dem Nürnberger Geschlecht der von Locham an. Vergl. über dieses Geschlecht die Chroniken der deutschen Städte 1, 98, 214, ferner 2, 9 u. 10, 189 u. 11, 515, 611. Der kunstsinnige Johann Ott in Nürnberg, der Herausgeber trefflicher Liedersammlungen des 16. Jahrh., kam später (vgl. Arnold 7) in den Besitz der Handschrift. Einer der Schreiber der Lieder war wahrscheinlich, wie schon von Meusebach vermuthete, der S. 151 genannte Frater Judocus (vielleicht Ludovicus?) de Winßheim, nicht de Winßhofen, wie Arnold liest. In den Spielereien mit den hebräischen Buchstaben S. 117 ist wohl der drittletzte Buchstabe des letzten Wortes als Lameth zu lesen, so daß es heißen würde: ‚Der allerliebsten Barbara, meinem treuen liebsten gemalen', nicht gemaken. Vielleicht hatte der Schreiber des betreffenden Liedes eine geborene Jüdin, in der Taufe Barbara genannt, zur Frau und brauchte ihr zum Scherz die jüdisch-deutschen Buchstaben, die er sich mühsam zusammengesucht zu haben scheint.«

Selbsterzeugung des Stoffes bedingt ist, sondern sehr wohl ein Nachbilden fremder Muster verträgt. . . . Wie eng wäre der Lauf der Kunst, wie beschränkt das Gebiet ihrer Entwicklung, wenn sie bei Sprach- und Völkerscheiden ihre Grenze fände!«

Arnold geißelt an Kiesewetter »Belgomanie«, Ambros weist Arnold's »Deutschthümelei« zurück.

Hiermit stehen wir bei den Publicationen der neuesten Zeit, welche einzeln in Bezug auf »selbstständige« Arbeit zu prüfen und zu kritisiren nicht unsere Aufgabe sein soll. Die Bemerkung aber können wir nicht unterdrücken, daß keiner unserer zahlreichen Verfasser von Compendien, Nachschlagebüchern, Musikgeschichten u. s. w. in Bezug auf du Fay die Forschungen Coussemaker's, Morelot's, ja auch nur Forkel's nachzusehen sich die Mühe nahm. Die meisten begnügen sich mit Kiesewetter, bis Ambros erschien, der nun freilich prächtiges Plünderungsmaterial bietet, ohne daß man genöthigt ist, die Quelle zu citiren, da er selbst diese mühevolle Arbeit gewöhnlich aufs Beste besorgt. Man nimmt dann einen seiner reichgespickten Sätze, und macht daraus eine Menge verdünnter und verkleinerter Portionen, um ein nach »Wissenschaft und Geschichte« begieriges Publikum angenehm zu unterhalten, das eben nur bequem und geistreich belehrt sein will.[1]

[1] Eine köstliche, für ein musikalisches Modejournal schon im Jahre 1837 von einer Pariser Musikzeitung präparirte Novelle bespricht »der Erzählende« im 39. Band der Leipziger Allg. Musikzeitung. »La viellesse de Guillaume du Fay« ist der Titel; Inhalt ungefähr folgender: »Nächtliche Schleier bedecken Paris — März 1465. — Du Fay mit seinen Schülern noch spät Nachts auf der Straße — in der Zerstreuung klopft er an fremdem Hause — die Pförtnerin Ursula erzählt, daß hier die junge aber arme Wittwe eines im Duell erstochenen Vicomte mit ihrem Kinde wohne, Tochter des berühmten Rebecspielers Thom. Chevrus — du Fay kannte ihn gut, nennt ihn seinen Meister, will sich der Helene annehmen. — Widerspruch seiner alten Haushälterin Marion. — Diese ersucht Josquin Desprez, einen jungen Schüler du Fay's, der eben Kapellmeister von S. Denis geworden, ihren Herrn vom Entschlusse abwendig zu machen — Josquin verliebt sich aber in Helene — Ursula wird einstweilen seine Haushälterin — Helene und ihr Kind sowie du Fay vertragen sich so gut als möglich mit Marion sechs Monate lang. — Im Sept. wird Helenens Kind krank — du Fay selbst pflegt es — in seinem Arbeitszimmer. — Bei schrecklichem Sturme und der Unbehilflichkeit des alten, zärtlichen du Fay fangen die Vorhänge Feuer, das Kind brennt und stirbt — Stiller Wahnsinn Helenens — sie singt Weihnachtslieder — du Fay erstaunt, daß der Gesang bei der Wiederholung wohl verschieden sei, aber so, daß beide Weisen zusammen stimmen — Mittheilung an Josquin, der gleiche Beobachtung macht — Umarmung der beiden Freunde, welche die Doppelmelodie gemeinsam singen — und dadurch Helene vom Wahnsinn und Marion vom Eigensinn kuriren — Tableau — Josquin heirathet Helene. Der Schlußsatz des Pariser Novellisten lautet wörtlich: »Le contrepoint venait d'être découvert«. — Man verzeihe diese Abschweifung

Die Musikgeschichte von A. W. Ambros glauben wir im Besitze eines jeden unserer Leser, und beschränken uns daher auf den Hinweis, daß die Resultate der bis zum Tode des sowohl geistreichen als gediegen durchgebildeten Autors (1876) über du Fay bekannten Nachrichten und Forschungen im 2. Bande unter der Columnenüberschrift »du Fay und seine Zeit« beginnen. Im Anhange sind die Notenbeispiele aus der Kiesewetter'schen Bibliothek noch vervollständigt, im 3. Bande aber (siehe Bäumker's Namen- und Sachregister zu Ambros), nach dem segensreichen Aufenthalte des Autors an italienischen Bibliotheken, wird neues Material gewonnen, das nachträglich zu passender Verwendung gelangt. Besonders ergiebig ist die durch den Cod. 37 in Bologna erschlossene bibliographische Quelle, welche mit Geschick in den Fluß der Darstellung hereingeleitet wird.

Leider mußte die verhängnißvolle Jahreszahl 1432 (als Todesjahr von du Fay) bei jedem Urtheil über den Fortschritt und die Entwicklung der Kunst zu falschen Schlüssen führen. Jene Ambros so sehr geläufige Methode aber, aus einigen ihm bekannten und vorliegenden Kompositionen ganze Systeme zu entwickeln, um den Leser mit glänzenden Resultaten und verblüffenden Effecten zu überraschen, kann den weniger phantasiereichen und nicht allüberall belesenen Forscher keineswegs hinreißen, die ästhetisch abschließenden und blendend dargestellten Consequenzen gleichsam mitunterschreiben zu helfen. Die allgemeine Musikgeschichte kann über du Fay noch kein Generalurtheil abgeben, so lange die Detailforschung ihre Arbeit nicht vollendet hat. Mit diesem Satze ist freilich über sämmtliche Musikgeschichten und Compendien eine harte Kritik ausgesprochen; aber es kann nicht helfen, darüber zu schweigen, denn nicht nur du Fay, sondern noch viel andere dunklere Märe muß aus dem Sagenkreis der Rhapsoden ins Gebiet des Sichtbaren, Hörbaren und Faßbaren gezogen werden!

Den letzten fünf Jahren verdankt die Musikgeschichte in Bezug auf du Fay eine Menge wichtiger Aufschlüsse, welche meist in Folge archivalischer Studien und Publicationen in Belgien und Nordfrankreich durch Nichtmusiker an's Tageslicht kamen. Edm. van der Straeten hat das große Verdienst, dieselben in seiner bereits siebenbändigen Arbeit: *La musique aux Pays-Bas* zum ersten Male benutzt zu haben; in Deutschland hat meines Wissens nur *Robert Eitner* in den Monatsheften (1884, S. 21) darüber kurz referirt, und glücklich ver-

ins Gebiet des Lächerlichen; aber so macht und liebt man »Geschichte« auch noch 1885 u. s. w.

muthet: »Es wäre noch möglich, daß die beiden du Fay doch ein und dieselbe Person sein könnten u. s. w.«

Die Entdeckungen sind so wichtig, daß sie hier ausführlich besprochen werden müssen.

Bereits im I. Bande (S. 105) spricht van der Straeten den Zweifel aus, ob die Annahme von Fétis, daß du Fay 1432 gestorben sei, mit Baini übereinstimme, der doch nur behaupte, daß du Fay von 1380—1432 päpstlicher Tenorist gewesen sei. Baini habe vielleicht nur sagen wollen, daß du Fay mit 1432 nicht mehr in den Listen der päpstlichen Sänger stehe, aber daß er gestorben sei, folge daraus nicht. Im Compendium chronologicum episcoporum Brugensium etc. von Foppens und Arents, Brugis 1731, finde sich nämlich Guillaume du Fay (so schreibt van der Straeten) als Inhaber der 24. Präbende an der Kathedrale des hl. Donatus zu Brügge, als Nachfolger eines Guillaume de Meyere unter dem Jahre 1439 verzeichnet, im Jahre 1446 aber erhält ein Nicasius de Puteo dieses Beneficium. Straeten meint, »du Fay sei also sicher 1446 und zwar in Brügge, Diöcese Tournai, gestorben, wo der Name du Fay im 15. Jahrhundert häufig gewesen sei.« Die Bände 2—5 enthalten über du Fay keine Nachricht mehr, der 6. Band aber (1882) überrascht uns mit einer Menge neuen Materials.

Ob Straeten durch Arnold's Vorgehen oder durch die archivalischen Nachrichten von A. Desplanque, M. Lefebure und M. Devillers auf die Idee von einem älteren und jüngeren du Fay gekommen ist, muß unentschieden bleiben; er fängt auf S. 312 ein neues, »Guillaume du Fay« überschriebenes Kapitel mit folgenden Worten an:

»Man könnte sagen, daß gewisse Musikschriftsteller, indem sie sich nacheinander kopiren, sich auf die Unfehlbarkeit ihrer Vorgänger verlassen. Das ist unter anderm auch bei dem berühmten Guillaume du Fay vorgekommen, den man abwechselnd nach Rom, Cambrai und anderswohin versetzt hat. Wir wollen gleich beweisen, daß es zwei Musiker mit dem Namen du Fay gegeben hat, von denen Einer auch in der Medicäerstadt (Florenz) sich aufhielt.« — In der Anmerkung werden, wie bei Straeten üblich, dem klugen Fétis Vorwürfe gemacht, daß er auch im 6. Bande seiner Musikgeschichte »von den Entdeckungen im Fache der musikalischen Biographie Nichts zu wissen scheine, da er nur von einem einzigen du Fay rede u. s. w.«

Schon vor zwanzig Jahren habe man in Cambrai ein Grabmonument aufgefunden, auf welchem in gothischer Schrift Folgendes steht:

Hic inferius jacet venerabilis vir magr guillermus dufay, music., baccalarius in decretis, olim hu' ecclesie chorialis, canonic' et sce waldetrudis monten, qui obiit anno dni millesimo quadrin . . . . ii°, die XXVIIa mensis novembris.

Die auf dem Grabstein befindliche Lücke wird durch Nr. 938 eines Manuscripts von Cambrai ergänzt: »Obiit 28 novembris 1474, jacet in capellanià Sancti Stephani«. Unser du Fay, Kanonikus der Kathedrale von Cambrai und der Kirche der hl. Waldetrudis in Mons, ist also nicht nur *musicus*, sondern *baccalarius in decretis*, starb am 28. Nov. 1474, und ruht in der Kapelle des hl. Stephan der Kathedrale zu Cambrai. Aus dem Jahre 1444 besitzen wir den Grabstein seiner Mutter, auf dem Nachstehendes zu lesen ist:

Chi devant ghist demiselle Marie Dufay, mère de me Guillaume du Fay, canone de céens, laquelle trepassa l'an mil IIIIc et XLIIII, le jour de st George. Priés Dieu pour l'âme.

Der Name *céens* scheint ein Lesefehler Desplanque's zu sein, da kein Atlas und Handbuch eine solche Ortschaft kennen, wohl aber ein *Lens* südwestlich von Mons, nordwestlich von Cambrai.

Aus dem gleichen Jahre lernen wir den Namen des Hilfskaplans von du Fay kennen durch folgende Inschrift:

Chi gist sire Alexandre Bouillart, prêtre natif de Beauvais, chapelain de l'eglise et de me Guillaume Dufay, canonne de Cambrai, et trepassa l'an mil CCCC. LXXIIII, le XXe jour d'aoust. Dieu en ait les âmes.

Aus Desplanque erfahren wir noch, daß du Fay am 12. Nov. 1436 Kanonikus wurde und am 21. April 1451 von seinen Collegen eine Gratification erhielt, laut Notiz des MS. No. 951: »Wegen der Eigenschaften und Verdienste des Meisters Wilhelm du Fay, Kanonikus, welcher unsere Kirche durch musikalische Gesänge bereicherte, geben ihm meine Herren (so schreibt der Schatzmeister) statt der Gesammteinkünfte seiner Präbende[1] für das nächste Jahr 60 Scudi[2], welche magister Guillelmus auch annimmt«.

[1] So übersetze ich *loco grossorum praebendae suae* nach den Anhaltspunkten, welche *Garampi* in dem seltenen Werke *valore delle antiche monete pontificie* gewährt. *Grossi* und *carlini* hießen später *giulii* und *paoli*, jetzt etwa Mark und halbe Mark. 10 *grossi* gaben einen *scutum*. Ursprünglich wurde der Name *grosso* für alle Münzgattungen, große und kleine, goldene und silberne, gebraucht, und man unterschied *grossi romanini, veneti, fiorini* u. s. w., und dachte dabei an römisches, venetianisches und florentiner Geld.

[2] Nach den Geldwerthen und socialen Verhältnissen unserer Zeit etwa 3000 Mark.

Ein Facsimile des Grabsteines ist dem Werke van der Straeten's beigegeben. Das Original befindet sich in der reichen Sammlung von Victor de Lattre, ist 80 cm hoch und 90 cm breit und stellt in Halbrelief die Auferstehung Christi dar. Zur Linken kniet der Meister mit gefalteten Händen in der Kleidung der Kanoniker, hinter ihm die heil. Waldetrudis[1] mit ihren beiden Töchtern. An den vier Ecken des Monuments ist der Name du Fay innerhalb eines G (Guillaume) in Rebusform zu lesen.

»M. Devillers«, so fährt Straeten S. 315 wörtlich fort, »entdeckte das Register der Beschlüsse des Kapitels von St. Waldetrude, das im *Messager des sciences* zu Gand publicirt wurde und aus dem hervorgeht, daß am 3. März 1449 eine Kapitelsversammlung zu Mons stattfand. Dazu wurden auch verschiedene, damals in Brüssel weilende Kanoniker gerufen, um sich über den Platz und den Wiederaufbau einer Kirche der heil. Waldetrude in Mons, welche heutzutage noch steht, zu berathen. Unter den Gegenwärtigen befanden sich *Egid. Binchois* und *Wilh. du Fay*. Es heißt nämlich: »Am folgenden Montag, 3. März, kamen zur erwähnten Versammlung Meister *Franchois de Gand*, *maistre Émond Musiner*, *Gilles de Binch* und *maistre Guillaume Du Fay*, welche mit ihren Bedienten für Essen und Trinken am Montag und Dienstag 14 libures verausgabten«[2].

»Du Fay scheint im Jahre 1449 nur zufällig in Brüssel gewesen zu sein, wohin er von seinem Bischof, Johann von Burgund, der lieber am prächtigen Hofe Philipp's des Guten, als in seiner Residenz weilte, gerufen worden sein mag«, — meint der *Messager des sciences*, 1867, p. 88. Weiter versucht nun van der Straeten nachzuweisen, daß du Fay und Binchois in Florenz waren, macht mit seinem Circestab zuerst den alten Florentiner Organisten *Ant. Squarcialupo* rasch zu einem Niederländer »*Wolvenbreuk*«, dann wird der *Magister Franciscus cecus, horganista de Florentia*« zum »*De Blende*« umgezaubert, und endlich wird aus dem schönen Codex der Laurenziana in Florenz (siehe Ambros, 3. Bd., S. 483), beziehungsweise der Ueber-

---

[1] Nach den Bollandisten und Mabillon, acta Ss., stammte Waldetrude aus dem königl. Geschlechte der Merowinger, ist im Hennegau geboren, und war die Gemahlin des vornehmen Franken Madelgar. Letzterer stiftete das Kloster Haumont, dessen Gattin aber das Kloster Mons im Hennegau, in denen beide sich Gott weihten. Waldetrude starb am 30. Jan. 696 und wird heute noch gleich ihrer Schwester Adelgunde als Patronin der Armen, Kranken, Gefangenen und Leidenden aller Art verehrt.

[2] Die beiden nach Brüssel abgesandten hatten für sieben Tage »XI libures, VI solz, VI deniers« als Reisespesen berechnet.

schrift »Egidius et Guilielmus de Francia« der Schluß gezogen, daß *Egidius Binchois* und *Guillelmus du Fay* Beiträge zur Squarcialupischen Sammlung gaben. Doch nein! Ambros wird als Zeuge angeführt; seine Worte werden in deutscher Sprache mit zwei Druckfehlern abgedruckt: »Jener Egyd und Wilhelm von Frankreich, (?), sind auf Keinen (?) Fall etwa Egyd Binchois und Wilhelm du Fay«. (siehe Geschichte B. III, 469 der 1. Aufl.); aber im Context van der Straeten's steht wörtlich: *Ambros ne fait aucune difficulté d'y reconnaître nos deux illustres musiciens. Nous sommes absolument de son avis* etc. — Das ist eine harte Züchtigung des »polyglotten« Belgiers für die flüchtigen Combinationen und gar zu hastigen, ja fieberhaften Anstrengungen, »Neues zu entdecken und Fétis zu corrigiren!« Ambros würde wohl einen launigen Scherz zu der gelungenen Uebersetzung van der Straeten's gemacht haben, etwa mit der Pointe von Schleiermacher: »Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft«.

So werthvoll die durch Desplanque und Deviller eruirten archivalischen Notizen sind, welche van der Straeten, freilich spät genug, den Musikhistorikern vermittelt hat, so werden sie doch übertroffen durch die Forschungen von Jules Houdoy in seiner *histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*[1].

Im gleichen Jahre, wie van der Straeten's 6. Band, erschien (1882) das 14. und 15. Heft der Emil Naumann'schen Illustr. Musikgeschichte bei W. Spemann in Stuttgart. Der Verfasser dieser modernsten Musikgeschichte ist sehr belesen, — von Straeten's Arbeit konnte er wohl keine Kenntniß haben, — aber er classifizirt zu rasch, ist sogleich fertig mit seinen ästhetisch philosophischen Urtheilen, und macht in Meinungen und Anschauungen mit einer Sicherheit, als ob Offenbarungen vorlägen. Ihm ist, S. 287, »du Fay nicht der Begründer der gallo-belgischen Schule, sondern vielmehr bereits diejenige Persönlichkeit, in welcher jene Schule gipfelt«. Coussemaker's Publication der sogenannten »Messe von Tournay« (Paris,

---

[1] Van der Straeten ist dieses im Jahre 1880 erschienene Werk erst nach Beendigung des 6. Bandes (1882) in die Hände gekommen. Er bespricht dasselbe nur kurz und eilfertig in den *Notes supplémentaires*, S. 558—560 und begnügt sich mit dem Ausdruck: »*le curieux ouvrage de Houdoy*«. Die fleißige Arbeit des gelehrten Präsidenten der Gesellschaft für Wissenschaften und Künste in Lille bringt soviel Licht und Klarheit über die Gesangschule in Cambrai und den Kanonikus Wilh. du Fay, daß ein ausführlicher Auszüg im folgenden § nicht überflüssig zu sein scheint. Das von Houdoy publicirte Testament du Fay's ist hier in Beilage 1 abgedruckt.

Didron, 1861) hat ihn zu diesem Schlusse gebracht. Und doch, welch' unglaublicher Unterschied zwischen dieser unbeholfenen und (nebenbei bemerkt) von Coussemaker unrichtig und willkürlich aufgelösten »Komposition« und den schon durch Kiesewetter und Ambros publicirten Arbeiten du Fay's! Die Messe gehört dem Ende des 13. Jahrhunderts an, das ganze 14. Jahrhundert liegt beinahe in tiefem Dunkel, nur durch die Tractate der Theoretiker mit ihren Beispielen und einige Codices mit Kompositionen, welche der Auflösung und Publication harren, schwach erleuchtet!

Und dennoch diese bestimmten Aeußerungen über unbestimmte Dinge und unerforschte Namen! S. 289 »fühlt sich (Emil Naumann) versucht, trotz der weitläufigen und im Ton der Unfehlbarkeit geschriebenen Abhandlung Arnold's, den jüngeren, angeblich bis in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts lebenden du Fay ganz zu leugnen. Vor allen Dingen mußte uns doch Arnold sagen, an welchem Orte dieser von ihm construirte jüngere du Fay eigentlich starb und begraben liegt«. Er ist der Versuchung wirklich unterlegen, verwickelt sich unangenehm bei seinen Argumenten in Bezug auf schwarze und weiße Notation und besonders gegen die Stellen bei Tinctoris, beklagt sich über Mangel an parlamentarischem Anstand in musikalischen Kreisen, der »leider noch an der Tagesordnung sei«, ist wieder versucht, die bekannte Melodie von *l'omme armé* »im Geiste unseres heutigen Tonsystems begleitet, sehr wohl für das Vorspiel einer Opernromanze zu halten«, ja, unterliegt auch dieser Versuchung, indem er sogar einen Anklang an den Refrain von Osmin's: »Wer ein Liebchen hat gefunden« wittert, und beisetzt: »Wer will behaupten, daß dies, von einem halben Hundert Tonsetzern während des 15. und 16. Jahrhunderts benutzte alte Lied nicht eben darum noch unserem Mozart bekannt geworden und, ohne daß er davon ein Bewußtsein hatte, in ihm nachgeklungen hat«.

Wer aber Parallelen zwischen Malerei und Musik liebt, und die Entwickelungsstadien beider Künste als gleichzeitige anzunehmen geneigt ist, wird den Worten Naumann's, welche er 14 Tacten aus der Messe Ecce ancilla von du Fay widmet, gern beistimmen: »Die Würde und der zugleich doch so zarte und innige Ausdruck dieser wenigen Tacte will uns daher gleich einem, endlich auch in der Musik beginnenden Emporknospen einer Kunstblüthe erscheinen, wie sie für die Malerei die Geschwister van Eyck damals in den Niederlanden schon verwirklicht hatten«. Du Fay kann *Hubert* und *Jan van Eyck* persönlich gekannt haben, denn Houdoy theilt uns mit, daß *Jan van Eyck* 1422 in Cambrai eine Osterkerze bemalte, also gerade in

dem Jahre, wo du Fay, wie wir später sehen werden, unter *Nicolaus Grénon* der Domschule als Sänger angehört haben kann.

Merkwürdig scheint auch folgender Satz S. 292: »Die Fortschritte, welche dieser große Jünger der Altfranzosen (du Fay), der Schule seiner Meister gegenüber, gemacht, sind zwar vom Standpunkte unseres heutigen Wissens noch nicht im Einzelnen zu präcisiren, dürften sich jedoch in ihren allgemeinen Umrissen nicht allzuschwer andeuten lassen«. *Concedo priorem, nego consequentiam.*

Hübsch ist der Gedanke (S. 296): »Momente in du Fay's Tonsätzen gleichen schüchtern sich hervorwagenden Knospen, die künftige, herrlich sich erschließende Blüthen verheißen, oder dem ersten zarten Morgenroth, das uns den nicht mehr allzufernen Aufgang der Sonne verkündigt«. Leider wird diese Behauptung nur durch wenige Tacte aus dem *Hosanna* der du Fay'schen Messe »*Ecce ancilla*«[1] zu erweisen gesucht.

Ein sehr dankenswerthes Dokument aus dem Leben du Fay's hat O. Kade in No. 2 der Monatshefte für Musikgeschichte, 17. Jahrg., S. 13, aus Gaye's »*carteggio inedito d'Artisti*«[2] ans Tageslicht gezogen, nämlich einen lateinischen Brief des berühmten Florentiner Organisten *Ant. Squarcialupi* an den *Canonicus Gulielmus in Cambrai* vom 1. Mai 1467. Aus diesem Briefe (den Kade gewissenhaft ins Deutsche übersetzt hat, S. 14) geht hervor: 1) daß du Fay mit Florenz in eifrigem Briefwechsel stand (*vidi et saepius legi vestras humanissimas litteras*). 2) daß er die besten Sänger aus Cambrai an den Hof des kunstsinnigen Fürsten Petrus de Medicis in Florenz geschickt hatte, um dort zu concertiren (*sunt et suavitate vocum et doctrina artificioque canendi profecto excellentes, et vobis digni praeceptore*). 3) daß Pietro

---

[1] Sie gehört nicht dem »vatikanischen«, sondern dem sixtinischen jetzt im Vatikan befindlichen Archive an.

[2] Kade schreibt S. 2 unrichtig *corteggio*; vielleicht ist's ein Druckfehler. Das Werk Gaye's besteht aus drei Bänden und ist 1840 in Florenz gedruckt; auch auf der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München vorhanden. Außer den zwei Briefen Squarcialupi's von 1450 und 1467 ist über Musiker in diesem Buche nur noch das Anstellungsdecret des *Emilio Cavalieri* enthalten. Die Vermuthung Kade's, »daß dieses große Sammelwerk viel urkundliches Künstlermaterial« in sich berge, ist demnach in Bezug auf Musiker hinfällig. Das erste von Gaye und auch von Kade, von letzterem mit vollberechtigten Zweifeln, dem Organisten Ant. Squarcialupi zugeschriebene Document von 1430 hat mit diesem Musiker Nichts zu thun. Schon die genaue Unterscheidung antonius raineri de Squarcialupis mußte den Irrthum Gaye's evident machen, während der Brief an Giovanni de' Medici mit *antonio degli orghani*, und der an Wilh. du Fay mit *Ant. de Squarcialupis* etc. gezeichnet ist. Hiemit fallen die chronologischen Bedenken Kade's von selbst hinweg.

de' Medici (geb. 1414, † 1469) den du Fay persönlich kannte und hochschätzte, wie auch aus dem II. Theile dieser Studie zu ersehen sein wird (*de vobis semper honorificentissime loquitur*)[1], ja, ihn die größte Zierde des Zeitalters nennt (*asserit, quod et ego libenter assentior, maximo esse vos ornamento nostre aetati*). 4) daß auch der junge Fürst Lorenzo de' Medici voll Bewunderung für die Kompositionsweise du Fay's war, welche er als *musica politior* bezeichnet, wodurch der Gegensatz zu anderen und Vorzug vor früheren Komponisten stillschweigend ausgedrückt ist. Der Text der *Canzone*[2], welche Sqarcialupi im Auftrage Lorenzo's an du Fay einsendet, soll von letzterem in Musik gesetzt werden, damit Lorenzo etwas Außerordentliches von ihm besitze. 5) Daß Squarcialupi und du Fay sich nicht persönlich kannten, aber gegenseitig hochachteten.

Die Frage Kade's, ob dieser Kanonikus Gullielmus mit du Fay identisch sei, seine Zweifel über *Camaratensis*, das Gaye statt *Cameracensis* schlecht gelesen, lösen sich aus den Dokumenten Houdoy's, und im II. Theile dieser Studie. Wilh. du Fay stand mit Florenz in Verbindung, freilich in anderer Weise, als van der Straeten vermuthete[3].

Als letzter und wichtigster der Zeugen, welche wir bisher über du Fay vernommen haben, muß ein Specialhistoriker angeführt werden, welcher nicht eigentlich musikalische Studien getrieben hat, aber in seinem Werke sich gut unterrichtet zeigt über die Materien, welche er dem Archive von Cambrai entnahm.

---

[1] Man beachte den Ausdruck *loquitur* für den Vater Pietro, während es bei dem 1449 geborenen Lorenzo, Sohne des Pietro, heißt: *vos mirifice observat*. Aus diesem Briefe läßt sich auch, im Zusammenhalte mit den archival. Nachrichten über den Aufenthalt du Fay's in Florenz (siehe II. Theil) sicher der Schluß ziehen, daß Ant. Squarcialupi nicht vor 1436 nach Florenz kam.

[2] Kade bemerkt richtig, daß *sostare* keinen Sinn gibt; bei Gaye aber heißt es *obstare* = hindern, also »verhindern den Abschied«. Kade scheint nur eine Abschrift aus Gaye vorgelegen zu haben. Der Brief selbst steht bei Gaye I, 208, das 2. Document (S. 4 der Monatshefte) siehe Gaye I, 127, das 3. Doc. (S. 5) bei Gaye I, 160, das 1. (S. 2) bei Gaye I, 128. Der 1. Band ist schon 1839, der 2. und 3. sind 1840 in Florenz gedruckt worden. Herr Em. Vogel schreibt mir darüber: »Unter all dem reichen Material über Maler und Bildhauer nehmen sich die fünf der Musik gewidmeten Seiten wie Waisenkinder aus.«

[3] Der von Ambros hinlänglich beschriebene Cod. der Bibl. Laur. in Florenz (II, 485 sequ.) enthält auf Blatt 174b eine zweitheil. *Canzone*, 175a eine ähnl. mit italien. Texte (in jeder Stimme andere Worte), Notation auf 6 Linien ist schwarz. Die Miniatur zu denselben stellt zwei Augustinermönche dar mit der Columnenüberschrift: M. Frater Egidius et Guilielmus de Francia, so daß *Casamorata* (gazetta musicale di Milano 1847 No. 48) sie kurzweg als *Agostiniani* bezeichnet. Der

§ IV. Houdoy's Werk über die Kathedrale von Cambrai.

Jules Houdoy, Präsident der Gesellschaft für Wissenschaften und Künste in Lille, publicirte im Jahre 1880 einen stattlichen Groß-octavband von 439 Seiten über die Kunstgeschichte der Kathedrale von Cambrai mit einer photolithographischen Abbildung des Aeußeren der prächtigen Domkirche.

Mit S. 81 beginnt er das 5. Kapitel, »*quinzième siècle*«, mit der Inhaltsangabe: »*La maitrise de Cambrai. — Liste des maitres du XVe siècle. — La biographie de Guillaume du Fay. — Son testament. — Son portrait. — Ses œuvres. — Les livres de l'église*«, das wir in wörtlicher Uebersetzung hier einschalten zu müssen glauben. Nur die Nachrichten, welche aus Fétis, van der Straeten u. s. w. bereits in den vorigen Zeilen bekannt sind, wollen wir kurz referirend zusammenziehen.

Houdoy schreibt: »Aus einem Briefe des Grafen von *St. Pol* (Philipp von Luxemburg) vom Jahre 1428 ersehen wir, daß die Kathedrale von Cambrai vor allen berühmt war wegen der großen Sorgfalt, mit welcher dortselbst die Kirchenmusik aufgeführt wurde[1].«

»Dieses Zeugniß des gleichzeitigen Briefschreibers wird durch die Geschichte der Kathedrale bestätigt, der Ruhm der Sängerschule von Cambrai wird auch in neueren diesbezüglichen Publicationen verkündigt, so von *Fétis* in der *biogr. univ.* und *E. de Coussemaker* in *Notice sur les collections* etc.«

»Einzelne Rechnungen geben jedoch bisher unbekannte Aufschlüsse über diesen interessanten Gegenstand, sowie über mehrere Tonmeister des 15. Jahrhunderts, deren Biographie, da eine Geschichte der Sängerschule von Cambrai bisher nicht existirt, Lücken enthält.«

»Diese neuen Quellen fließen in den Rechnungsbüchern der Untervikare und den Almosenierrechnungen, aus denen wir die Be-

---

Jüngere lauscht unbedeckten Hauptes dem Aelteren, welcher die *Cappa* trägt. Von Binchois und du Fay kann natürlich keine Rede sein.

[1] Der Brief ist an das Kapitel zu Cambrai gerichtet. Der Schreiber versichert seine zärtliche Liebe, welche er zur glorreichen Jungfrau Maria trage, »zu deren Ehre die Kirche von Cambrai, unsere Mutterkirche, erbaut ist, und weil der heil. Dienst dort so feierlich verrichtet werde, feierlicher als in irgend einer uns bekannten Kirche«. Er fügt hinzu: »daß ungeachtet der großen Verluste, welche diese Kirche durch den Herzog von Gloucester und andre ins Hennegau eingedrungene Engländer zu erleiden hatte, doch Dechant und Kapitel keineswegs den feierlichen Gottesdienst gemindert, sondern allezeit aufrecht erhalten haben, namentlich in drei Stücken, in denen sie allen andern Kirchen, soweit nur unser christlicher Glaube sich erstrecken mag, überlegen und zum Muster ist, nämlich im schönen Gesange, in prächtiger Beleuchtung und in lieblichstem Glockenklange«.

soldung des Kapellmeisters, der Chorsänger und Altarknaben kennen lernen. Durch sie kann auch die Reihe der Singschuldirectoren bis zum Ende des 15. Jahrhunderts festgestellt werden. Es sind folgende:

Von . . . bis 1373 Meister Etienne.
bis 1391 „ Jehan.
1392—1412 Nicolas Malin.
1412—1418 M^r. R. de Loqueville.
1418—1421 Nicolas Breion.
1421—1424 Nicolas Grenon.
1424— . . . M^r. Reginaldus
—1458 Robert le Chanoine[1].
—1464 J. Dussard.
1465—1466 George de Bresle[2].
1466—1467 Rasse de Lavenne.
1467—1469 Robert le Chanoine[3].
1469—1483 Jehan Héniart.
1483—1485 J. Obrech[4].
1485—1500 Denis de Hollaing.

Außer den Kapellmeistern findet man unter den Knaben, Choristen oder Untervikaren noch Namen, deren Ruhm fortlebte. So ist im Jahre 1394 unter den Altarknaben ein »*Théodric Regis*«[5] verzeichnet. Fétis hebt die Kompositionen eines Meisters mit Namen *Jean Régis* rühmend hervor, von dem nichts Näheres bekannt sei. Vielleicht war Jean ein Sohn des Theoderich? Nach Ausweis einer Rechnung von Cambrai war Jean Régis im Jahre 1463 Singmeister der Knaben an der Kirche zu Antwerpen.«

»Petit-Jean, dessen Kompositionen noch jetzt berühmt sind, ist im Jahre 1458 als einer der Untervikare an der Kathedrale von Cambrai eingetragen. Im gleichen Jahre war an der Singschule ein berühmter Sänger, den die Rechnungen »Gobin«, alias Gobert de Mannier, nennen. Wilhelm du Fay, von dem eingehend gesprochen werden soll, wendete ihm in seinem Testamente ein Legat zu. Ferner registriren die Rechnungen der Altarknaben im 15. Jahrhundert (um nur die berühmtesten zu nennen) die Namen eines Philippe Caron, Courbet und Binchois.«

---

[1] Er ging von *Cambrai* an die St. Peterskirche nach *Lille*.
[2] War vorher Kapellmeister an der Kirche zu *Bethune*.
[3] Kam von *Lille* wieder nach *Cambrai* zurück.
[4] War vorher an der Sängerschule von *Utrecht*; er verließ Cambrai, um nach Antwerpen zu gehen.
[5] Nach einem Artikel in den Rechnungen der Testamentsvollstrecker du Fay's war *Jean Regis* Secretär des Verstorbenen und wurde 1474 Kanonikus in *Soignies*.

»Während aber in diesen Archiven nacheinander beinahe alle berühmten Musiker des 15. Jahrhunderts verzeichnet sind, sucht man vergebens nach Josquin Desprez, dessen Namen also die Tradition mit Unrecht der Sängerschule von Cambrai zuweist. Ich glaube beweisen zu können, daß dieser Komponist, wenn er, wie einige beinahe gleichzeitige Schriftsteller versichern, nach Cambrai kam, doch an der Sängerschule keinen Theil hatte. Wahrscheinlich ist, daß derselbe in seinen letzten zwei Lebensjahren, als er sich in Condé aufhielt (wo er bekanntlich als Propst der Notre Dame-Kirche starb)[1], von den außergewöhnlichen Hilfsmitteln, welche die Chöre der Kathedrale boten, Gebrauch machte, um einige seiner Werke aufführen zu lassen, welche er auch selbst dirigirte.«

»Ferner hat Fétis mit Unrecht den Kanonikus Martin Heniart, dem Tinctoris seinen Traktat »von den Noten und Pausen« gewidmet hat, zum Kapellmeister der Singknaben an der Kathedrale gemacht; er war es eben so wenig wie Wilhelm du Fay. Die musikalisch gebildeten Kanoniker befaßten sich wohl mit der Oberleitung der Schule, ließen sich die Rechnungen vorlegen und überwachten das Einschreiben der Gesänge in die Chorbücher, aber standen stets über dem Kapellmeister.«

»Nachstehend gebe ich eine Zusammenstellung der Musikstücke, welche für das 15. Jahrhundert zu finden waren, und in den Rechnungen ausnahmsweise mit dem Namen des Autors versehen sind.

Petit Jehan: 1462, ein Sanctus — eine Messe über le serviteur — eine Sequenz auf die heil. Anna;

Régis: 1462, eine Messe über l'homme armé — ein Offertorium: Regina Coeli; — ein »Laetare«;

1464: eine Messe: Crucis;

Rasse de Lavenne: 1463, eine Messe ohne Titel;

Opeghem (sic!) [Okeghem] Thesaurarius bei S. Martin in Tours und Proto-capellanus des Königs von Frankreich: 1472 eine Messe für Gesang;

Caron (Ph.): 1472, eine Messe ohne Titel;

Jehan Fremiet: 1472, eine Messe;

Bunois: 1475, ein Magnificat und eine Messe.

Endlich, im selben Jahre, die »Lamentations« von Okeghem, Bunois und Heniart, ohne Zweifel Trauergesänge auf den Tod Wilhelms du Fay, ihres Lehrers, der am 27. November 1474 gestorben war, und dessen Kompositionen später besprochen werden sollen.«

[1] Sepultures de Flandre et de Haynau, Bibl. de Lille, manuscrits No. 299.

»Das Kapitel der Kathedrale zählte unter seinen Mitgliedern nicht wenige, die sich ernstlich mit dem Studium der Musik beschäftigten, und gerade dies ist die Hauptursache für den Ruhm der dortigen Sängerschule, die in der französich-belgischen Entwickelungsperiode von großer Bedeutung war, und im 15. Jahrhundert unbestritten den Vorrang führte.«

»Im Jahre 1433 vermachte Matthieu de Harleville der Bibliothek ein Buch »de l'art de Musique« für die Altarknaben; 1469 schenkte Nicolle Boidin ein Büchlein mit alten *vièses canteries* und Gregoire Nicolai dreizehn Hefte Messen, geschrieben von der Hand Simon Mellet's, von dem ich weiter unten sprechen werde«.

Auf S. 85 beginnt Houdoy die Biographie des »Guillaume du Fay« unter Benutzung der Werke von Fétis und Baini, zählt die Widersprüche auf, welche sich ergeben müssen, »wenn man nicht einen älteren und jüngeren du Fay annehme«, erwähnt die Publicationen von *Lefebure* und *Delattre*, durch welche das Todesjahr des Kanonikus Wilh. du Fay in Cambrai mit Bestimmtheit auf Sonntag den 27. November 1474 festzusetzen ist, und denen wir auch Zeichnung und Inschrift des Grabsteines und des Denkmals seiner Mutter verdanken[1], nennt einen Jan du Fay, der im Jahre 1313 Schöffe war, sowie einen Kanonikus Julien du Fay, dessen Namen er unter einem Vertrage fand, der im Jahre 1354 in Betreff der Jagdgerechtsame der Kathedrale abgeschlossen wurde. Dann fährt Houdoy wörtlich fort (S. 86):

»Wilhelm du Fay war in seiner Jugend Chorist an der Kathedrale: dies beweist seine Grabschrift. 1436 wurde er zum Kanonikus ernannt, und es ist ziemlich wahrscheinlich, daß er später an den Hof Philipp's des Guten berufen wurde, um den Grafen Karl von Charolais Musik zu lehren. Daß der junge Prinz die Musik liebte und übte, ist durch unwiderlegliche Zeugnisse außer Zweifel gestellt. Das erste derselben ist die Versicherung Olivier's de la Marche in seinen »Memoires«, Karl habe die Kunst der Musik so vollkommen erlernt, daß er Lieder und Motetten niederschrieb und die Kunst ganz in sich aufgenommen hatte. Das zweite ist nachstehende, vom Bibliothekar Lefebvre auf der Rückseite eines Manuscripts der Bibliothek zu Cambrai aufgefundene Notiz:

»Karl, Graf von Charolais, Sohn Philipp's von Burgund machte ein Motett und den ganzen Gesang, der nach der Messe in der ehrwürdigen Kirche zu Cambrai in seiner Gegenwart vom Kapell-

[1] Genaueres hierüber siehe oben S. 432 im Auszuge aus *van der Straeten*.

meister und den Knaben im Jahre 1460, am 23. October vorgetragen wurde.«

»Was mich glauben läßt, du Fay sei Lehrer des heißblütigen Herzogs gewesen, ist der Umstand, daß der Ruf des in damaliger Zeit berühmtesten Musikers Flanderns die Wahl Philipp's des Guten auf sich lenken mußte. Sein Testament liefert ferner den Beweis, daß er in freundschaftlichen Beziehungen zu seinem erlauchten Schüler geblieben war. Man liest nämlich in dem noch nicht herausgegebenen, von den Testamentsvollstreckern aufgenommenen Inventar, das sich in dem Archive der Kathedrale befindet: »Für 6 Bücher mit verschiedenen Gesängen, welche der genannte Verstorbene dem sehr edlen Fürsten, dem Herzog von Burgund geschenkt hat: in Anbetracht, daß dies Geschenk bei Lebzeiten gemacht worden und er nur deren Nutznießung sich vorbehalten, und daß dieselben noch nicht abgeholt worden, für diese Bücher wird nichts berechnet.«

»Weiter sind 58 sous in Ausgabe gestellt für Auslagen an Verpackung und Transport dieser Bücher, die dem Fürsten, der sich damals in *Doullens* aufhielt, übersandt wurden. Nachstehend das leider sehr kurze Verzeichniß:

»Ein kleines Buch mit rother Decke und kupferner Schließe: item 4 Bücher gleicher Größe mit verschiedenen Gesangstücken, item ein kleines Liederbuch, item ein Buch: Lob der Musik und die Messe »Ave regina coelorum« enthaltend.«

»Der Aufenthalt du Fay's am burgundischen Hofe erklärt auch die Beziehungen, welche er, wie es scheint, mit dem König Ludwig XI. hatte, der damals, als Dauphin von Frankreich, am Hofe seines mächtigen Vetters eine Zufluchtsstätte gefunden hatte, sowie jene zu *Réné* von *Anjou*, dem König und Künstler, der einige Jahre lang in der Gefangenschaft Philipp's des Guten zubrachte. Im Inventar du Fay's ist nämlich ein Portrait Ludwigs XI. angeführt, das Herr *de Fontenay* ihm überbracht hatte, sowie ein Prachtdegen, Geschenk König Réné's, den du Fay seinem Freunde *Pierre de Ranchicourt*, Bischof von Arras vermachte.«

»Die Akten der Testamentsvollstreckung führen noch auf einen besonderen Umstand in du Fay's Geschichte. Es findet sich für einen gewissen *Pierre de Wez* die Summe von 30 liv. angewiesen: für Bewachung des Hauses des Verstorbenen während jener 7 Jahre, die dieser in Savoyen zugebracht hatte, sowie dafür, daß er in Abwesenheit desselben die Erträgnisse der Güter in Empfang genommen und verrechnet hatte.«

»Diese lange Abwesenheit du Fay's, welche in die Zeit nach seiner Ernennung zum Kanonikus fällt, muß nothwendig zwischen

die Jahre 1437 und 1450 gesetzt werden, denn vom letztgenannten Jahre an beweisen die Rechnungen, daß er bis zu seinem Tode in Cambrai lebte. Auguste Cohan fand aus einem Martyrologium der St. Stefanskirche in *Besançon* mit Gewißheit heraus, daß Wilhelm du Fay im Jahre 1458 eine Reise nach Besançon gemacht hat. Am 14. September genannten Jahres erklärte Wilhelm du Fay, nachdem er in der St. Stefanskirche die Antiphon *O quanta exultatio angelicis turmis* etc. gehört, »daß diese Antiphon dem zweiten und nicht dem vierten Ton angehört, wie einige behaupten wollten, und er fügte bei, wenn in der Notation dieser Antiphon das *saeculorum* oder die Finalnoten vom vierten Ton seien, so komme dies durch fehlerhafte Abschrift und andere Ursachen, die der genannte Meister angab und klarlegte.«[1]

»Wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Savoyen machte Wilhelm du Fay die Bekanntschaft des Dichters *Martin Franc*, der ihm rühmende Worte in seinem Gedicht: »*Le champion des dames*« gewidmet hat. Martin Franc nennt sich am Eingang dieses Werkes: »Sekretär unseres heil. Vaters, des Papstes Felix V.« Bekanntlich wurde aber Amadeus VIII., Herzog von Savoyen, im Jahre 1439 auf dem Concil von Basel unter obigem Namen zum Gegen-Papste erwählt. Martin Franc konnte übrigens auch am Hofe von Burgund mit du Fay zusammengetroffen sein und ihn dort schon persönlich kennen gelernt haben, da sein oben erwähntes Buch Philipp dem Guten gewidmet ist.«[2]

»Das Testament des Wilhelm du Fay erwähnt kein einziges Glied seiner Familie, aber die Testamentsbestimmungen weisen die Summe von hundert livres an für einen gewissen *Jeannin du Chemin*, Vetter des Erblassers, in Bruges ansässig, weil derselbe 18 Jahre hin-

---

[1] Nachstehend der Wortlaut dieser merkwürdigen Erklärung, wie sie Castan dem Comité der gel. Gesellschaft mitgetheilt hat: Anno Domini millesimo CCCC^mo L^mo octavo, die jovis XIIII^a mensis septembris, que dies jovis fuit festum Exaltationis sancte Crucis, post offertorium majoris misse in choro ecclesiae Bisuntinae Sancti Stephani tunc decantatum, fuit per venerabilem virum magistrum Guillelmum du Fay, in arte musica peritum et scientificum factorem, declaratum antiphonam que incipit ‚O quanta exultatio angelicis turmis', etc. esse de secundo et non de quarto tono, prout nonnulli sustinere nitebantur; quodque si de hujusmodi quarto tono *seculorum* aut finis in nota ipsius antiphone alicubi reperiretur, hoc procedere ex vitio scriptoris et aliis rationibus per eundem magistrum declaratis et expressis. Tunc presentibus in hujusmodi delaratione venerabilibus et discretis viris dominis Petro Grossicapitis, canonico, Johanne Beloni succentore et canonico.

[2] Die Originalausgabe des ‚Champion des dames' ist mit einem Holzschnitt versehen, der den Autor darstellt, wie er dem Herzog von Burgund sein Werk überreicht.

durch an Wilhelm du Fay hübsche Geschenke von Confect geschickt hatte. Vielleicht liegt hierin ein Fingerzeig, die Nationalität du Fay's mit Sicherheit feststellen zu können.«

»Im Testamente vertheilt er seinen Freunden die Kunstgegenstände, die er besaß. Der Abtei St. Aubert schenkte er zur Ausschmückung des Königssaales ein schönes Gemälde, dessen Gegenstand nicht angegeben ist. Die Kathedrale, welcher er bei Lebzeiten reiche Geschenke, vornehmlich ein Processionskreuz in Goldschmiedearbeit gemacht hatte, vergaß er auch hier nicht. Die Kapellen »*des Fiertes*« und »*Notre-Dame de Grâce*« wurden freigebig bedacht. Die Geschenke an die St. Stefanskapelle, in welcher er begraben wurde, will ich genauer angeben. Sie erhielt von ihm zwei Notenbücher, das erste, ein großer Band, enthielt auf Papier die von ihm komponirte Requiemsmesse; das andre, auf Pergament, enthielt die Messe vom heil. Antonius von Padua mit mehreren anderen Antiphonen in schwarzen Noten. Außerdem vermachte er dem Hauptvikar ein nach dem Leben aufgenommenes Porträt seines Freundes Simon Breton, mit der Verpflichtung, es bei seiner und seines Freundes Seelenmesse auf den Altar zu stellen. Dieser Simon Breton, Kanonikus in Cambrai, war einige Jahre hindurch mit Führung der Rechnungen der Untervikare betraut, und beschäftigte sich auch mit Einschreiben der Noten in die Kirchenbücher. Er starb ein Jahr vor du Fay. Offenbar war er wie dieser ein Musiker, vielleicht auch Komponist.«

»Der letzte Gedanke du Fay's gehörte der Musik. Er verlangte in seinem Testament, es sollten, falls die Zeit es gestatte, sobald er die Sacramente der Kirche empfangen habe, und die Agonie eintrete, acht Chorsänger kommen und an seinem Bette mit halblauter Stimme den Hymnus »Magno salutis gaudio«, hierauf die Altarknaben mit ihrem Meister und zwei Choristen jene Motette singen, die er unter dem Titel »ave regina coelorum« komponirt habe. Die Stunde seines Todes gestattete es nicht, diesen letzten Wunsch, in dem sich so recht der Künstler offenbart, zu erfüllen. Nicht an seinem Sterbebette, aber in der Kapelle der Untervikare hat man ihm nach Einsegnung der Leiche seine Requiemsmesse und die andern von ihm gewünschten Tonstücke gesungen.«

»Das Testament gibt noch einen werthvollen Fingerzeig. Wilhelm du Fay verlangt ausdrücklich in der St. Stefanskapelle begraben zu werden, vor der bildlichen Darstellung, die er hatte machen lassen. Jener Stein nun, den Delattre besitzt, war anfänglich in der Stefanskapelle gewesen; das Kapitel hatte ihn im 17. Jahrhundert unter das St. Gangolfsportal versetzen lassen. Derselbe stellt die Auferstehung Christi dar, und man darf daraus den Schluß ziehen, daß der Bit-

tende (wie man damals sagte) d. i. die Figur, welche auf den Knieen liegend mit gefalteten Händen in einer Ecke des Bildes angebracht ist, das Porträt des Tonmeisters von Cambrai vorstellt. Die Stadt Cambrai wird es sich ohne Zweifel zur Ehre rechnen, eine dauerhafte Nachbildung des Porträts dieses alten Meisters anfertigen zu lassen, der den Ruhm der vielgepriesenen Sängerschule von Cambrai ausgemacht hat.«

»Um obige Angaben zu vervollständigen, gebe ich einige Kompositionen du Fay's an, deren Titel sich in den Rechnungen finden. Es werden erwähnt: drei *Magnificat*, eins im 7. Ton, eins im ersten und eins im fünften; vier Messen: *Ecce ancilla domini* — *o quam glorifica* — die Messe vom heil. Antonius — die Requiemsmesse; eine Antiphon *ave Regina coelorum*, und eine Sequenz von der heil Magdalena.«

»Interessant ist auch die Beobachtung, welche ich betreffs der Musik der Kathedrale constatiren muß; ich glaube versichern zu können, daß die Kathedrale von Cambrai niemals eine Orgel zugelassen hat. Irgend eine Bemerkung, irgend ein Wort in den zahllosen Dokumenten, die ich durchforscht habe, hätte mir doch von der Existenz eines solchen Instrumentes Kunde geben müssen, wenn die Kathedrale eines besessen hätte. Ein Blick in die Denkwürdigkeiten von St. Aubert, in die Fabrikrechnungen von Saint-Sepulcre genügt, um gewiß zu sein, daß diese Kirchen von Orgeln Gebrauch machten. Nichts der Art steht in den Archiven der Kathedrale, ja man mußte sogar im 14. Jahrhundert den Organisten von Saint-Quentin in Anspruch nehmen, um die Apparate, welche die Trompete des über der Uhr befindlichen Engels erklingen machen sollten, zu repariren. Das Fehlen jenes Instrumentes, das bei den kirchlichen Ceremonien eine so große Rolle spielt, läßt sich wohl nur durch die hohe Ausbildung erklären, welche die Vokalmusik in der Kathedrale erreicht hatte.«

»Du Fay hat die Kathedrale nicht nur mit seinen eigenen Kompositionen bereichert; unter seiner und seines Freundes *Simon Breton* Leitung wurden alle Gesangbücher des Chores: Gradualien, Allelujabücher, Missalien, Antiphonarien, neu geschrieben. Ein berühmter Kalligraph, *Jehan de Namps*, wurde mit der Neuschrift beauftragt und er nahm, um die Notation zu bewältigen, einen Collegen, *Gerard Sohier*, zu Hülfe. Mehrere Jahre dauerte die Arbeit. Jehan de Namps erhielt einen Goldthaler für jedes Heft zu acht Blättern. Als die Antiphonarien fertig waren, schloß man einen speciellen Contract mit Jehan de Namps dahin ab, daß er am Anfang eines jeden Officiums der verschiedenen Feste einen großen mit Arabesken wohl-

geschmückten Buchstaben (*magna littera historiata cum vinea*) malen solle. Jeder dieser Buchstaben nahm zehn Arbeitstage in Anspruch, und wurde mit 50 sous bezahlt. . . . .«

»Im Jahre 1456 erhielt *Simon Mellet* den Auftrag, die Antiphonarien durch Kopie der Feste vom heil. Kreuze und vom heil. Johannes zu ergänzen, welche Jehan de Namps zu schreiben vergessen hatte. Dieser Simon Mellet war der Kopist, dessen sich Wilh. du Fay mit Vorzug bediente, um seine neuen Kompositionen abschreiben zu lassen. Von 1446 bis 1448 figurirt Mellet in den Rechnungen als Notenschreiber (facta nova cantorum modernorum), von 1461 bis 1462 schrieb er »einige neuere Gesänge sowie das oben erwähnte *Magnificat* VII. Toni von Wilh. du Fay.«

Diese kostbaren Details belegt Houdoy an den betreffenden Stellen durch genaue, wörtliche Wiedergabe der Originaltexte aus den verschiedenen Archiven, und zählt überdies im Register (S. 421) die *musiciens*, *compositeurs* und *maitres des enfants* namentlich auf, unter Beifügung der Jahreszahlen aus den Urkunden. Wir beschränken uns auf die kurze Wiedergabe dieser Daten und müssen für Details auf das ausgezeichnete Werk verweisen.

Aus dem 15. Jahrhundert:

Tainturier, Michel . . . 1415.

Ruitore, Nicolao . . . 1431.

Willequin, Martin . . . 1432.

Miellet, Simon . . . 1446, 1448, 1459—1464, 1469, 1470, 1472, 1473, 1475, 1506.

Fay (du), Guillaume . . . 1440[1], 1446[2], 1459[3], 1461—1464[4], 1470[5], 1472[6], 1474[7].

---

[1] pag. 245: Dominis W. du Fayt et magistro Jo. de Griboval, qui fecerunt festum suum in die S. Johannis evangeliste XXXVI lota vini.

[2] Joh. de Namps.... debuit habere per forum factum cum eo (*in Folge Kaufvertrages*) per M^{um} Guillelmum du Fay u. s. w.

[3] Pro notulatione VI^{xx} foliorum magne papiri ex ordinatione M^{ri} G. du Fay solvi D^{no} Simoni Mielet... VI^{l} XIII^{s}.

[4] 1461: A Symon Mellet pour certaines nouvelles chanteries par lui scriptes et livres de l'église du commandement de Me Guillaume du Fay IX^{s}. 1462. Pour avoir escript et notté ung magnificat du VIIe ton que a fait Me G^{me} du Fay cont. IIII. foelles.... VIII^{l}; a Symon Mellet pour avoir escript et notté un *magnificat* du VIIe ton que a fait Maistre G^{me} du Fay cont. IIII foeillés, item le messe *Régis* sur *l'ome armé*, cont. XIV foeulles. Item I *sanctus* de petit Jehan ct. III foeullés. Item une messe sur le *serviteur* ct. XVI foeullés et tout ce escript doublement par cédule escript de Me G. du Fay.... IIII^{l}. 1463: A sire *Simon Meslet* pour avoir escript et notté es nouveaulx livres deux fois, le messe que a fait M. G. du Fay sur *ecce ancilla Domini* etc X feullés. Item les *Kyriels* de la messe *caput* ct. II feullés. Item le messe que Mess^{e} *Rasse* a fait ct. II feullés l III^{s} IIII^{d}.

Das Testament du Fay's habe ich aus Houdoy, p. 401, wörtlich in Beilage 2 abdrucken lassen.

Sohier, Gérard 1448, 1449.

Dupassage, Jehan 1454[1].

1464. A lui pour avoir escript deux fois.... une anthienne de N. Dame *ave regina celorum* ct. II feullés que a fait Me Gme du Fay. IXVIs VIIId. A lui pour avoir escript une offertoire *regina celi* une séquence de la Magdelaine que a fait Me G. du Fay, une anthienne *ô sanctum convivium*.... XXXVIs.

[5] Domino *Sym. Mellet* pro grossando in novis libris chory unum *magnificat* de quinto tono, ac pro una *missa de requiem* de novo compilata per Mum G. du Fay... L IIIs IIIId.

[6] Premiers le III. jour de juillet au disner et souper en lostel Me Guillaume du Fay pour IIII carpes, V becquées, II anguilles et III perquos (perches) L. XVIIIs IIIId, demi cent de hérens IIIIs IId; IIII escuelles de moules IIIs IIIId; une droghue IIIIs IId, VI pièches de leure VIs; demi cent de oeux IIIs, en cerises, frèses, persın, surelle et cybolles Vs, I pinte de moutarde IIIId, I cisain de saffren IIIs IIIId; I quarte de chucre IIIs IIIId; I ouche de canelle XXd, I ouche de gingembre XIId, III plas de four VIIs VId, I lot de vinaigre et I de verjus IIIIs, IIl de candelles IIIs, IIII prebendes de pain VIIIs.

[7] Inventar Wilh. du Fay's (Houdoy S. 267) I drap de pointure historié de plusieurs personnages d'enfans, qui se baignent, estans devant la queminée en le cambre M. S. d'Arras XXXs. (*Das Zimmer, in dem P. de Ranchicourt, Bischof von Arras logirte, als er die Kathedrale einweihte*). I tablet de III personnages avec les verghes et II courans de gourdines (rideaux).... IIIIl. I signet d'or pest XXXIII est: d'or à XVs lequel a esté baillié à la fabrique ainsi qu'il est de coutume au lieu de seel (*das Siegel und die cappa der Kanoniker mußte nach ihrem Tode der Fabrik zurückgegeben werden*). Une annonciation d'ivoire encassée en argent doré, XXs. Pour I seel d'argent aux armes du défunct... XXXs. (6) I beau bréviaire en vélin couvert de noir velours à II cloans d'argent... XXXVIIIl. (7.) I psaultier à plusieurs ymages et devotions Ls. (8.) I bouteille à fachon de livre Xs (Wärmflasche von Steingut, welche in Flandern mit heißem Wasser gefüllt wurden, um in der Kirche als Fußunterlage zu dienen). (9.) I livre en grand volume de parchemin contenant les messes de St. Anthoine de Pade aveuc plusieurs aultres anthiennes en noire note... XLl. (10.) I livre contenant l'image de St. Barbe XLl. (11.) I livre de vieses chanteries, qui fut à feu Messe Symon le Breton XXs. (12.) Die 6 oben erwähnten Gesangbücher, Geschenk an Karl den Kühnen von Burgund. (13.) Pour I image de la Magdelaine fait en toile a I cassis de bois... XIl. (14.) I tablet de la figure du roy (ohne Zweifel Louis XI., »quem misit michi Joh. de Fontenay« heißt es im Testament) et I aultre qui estoit deseure luys de le cambre... XXs. (15.) I tableau de crucifiement N. S. et ung aultre de la danse de la morisque... XXXVs. (16.) Die 2 goldgestickten Tücher, welche nach dem Tode eines jeden Kanonikus an die Kirche abzugeben waren, werden nicht berechnet, weil der Verstorbene eine goldgestickte cappa geschenkt, und zu Lebzeiten das große Processionskreuz auf seine Kosten mit Fußgestell hatte versehen und vergolden lassen. Die 10 Legate übergehen wir, da sie theils im Contexte eingeflochten, theils im Testament enthalten sind. Siehe Houdoy S. 268.

[1] Dieser Name wird uns im Register der päpstl. Sänger begegnen. Bei Houdoy S. 246 heißt es: *a Johanni du Passage tenoriste de la capelle du duc de Bourgogne deux lots de vin*... VIs VIIId.

Jacques, petit vicaire 1457.
Liebert, Jehan, 1459.
Petit, Jean 1462.
Regis, Jean . . . 1462, 1464.
Rasse de Lavenne 1464.
Okeghem 1472, 1475.
Caron, 1472.
Fremiet, Jehan 1472.
Bunois . . . 1475.
Heniart . . . 1475, 1479.

Diese reiche Ausbeute über die Lebensverhältnisse des Kanonikus Wilh. du Fay von Cambrai läßt wenig mehr zu wünschen übrig. Der Künstler steht lebendig vor unseren Augen mit all' seinem Ansehen, seiner Wohlhabenheit, seiner künstlerischen Thätigkeit, seinen lebhaften Beziehungen mit den hervorragendsten Höfen und Fürsten seiner Zeit. Seine Frömmigkeit, der wohlthätige Sinn, das immer lebhafte Andenken an den Tod, die genaueste Sorgfalt für seine Freunde sowie seine bis zum Tode dauernde Liebe zur heiligen Musik, wie sie uns aus dem Testamente entgegentreten, sind rührend, und erwecken warme Begeisterung für einen »Reformator«, von dem bis in die neueste Zeit kaum Nennenswerthes zu erzählen und zu sagen war.

Es soll nun unsere Aufgabe sein, im zweiten Theile zu beweisen, daß der päpstliche Kapellsänger Wilh. du Fay und der 1474 verstorbene Kanonikus du Fay identisch sind, sowie über die erste Hälfte seines Lebens aus Dokumenten und durch Combinationen mit dem bereits bekannten biographischen und bibliographischen Material darzuthun, daß der historische du Fay um circa 50 Jahre später in der Musikgeschichte zu behandeln ist, als die neueren Schriftsteller seit Baini gewohnt sind. Bei dieser Arbeit wird eine überreiche Fülle neuer Kompositionen du Fay's an den Tag kommen, deren Studium und Verwendung für die Musikgeschichte noch eine volle Manneskraft und ein ganzes Arbeitsalter in Anspruch nehmen werden. Ich muß mich begnügen und bin zufrieden, von diesen Schätzen Schutt und Geröll weggeräumt, und die inhaltreiche Truhe entdeckt und bezeichnet zu haben.

II. Theil.

Neues biographisches und bibliographisches Material über Wilhelm du Fay.

»In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen. Wenn man aber diesem Sternenhimmel näher kommt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt und die Kunst reich.«

W. Gœthe, Italien. Reise.

Durch eine Reihe glücklicher Umstände und Verhältnisse war Schreiber dieser Zeilen in der beneidenswerthen Lage, das ganze Musikarchiv der sixtinischen Kapelle zu durchstöbern und kennen zu lernen. Ein Berg von neuen Notizen und Entdeckungen harrt der Veröffentlichung, welche von Seiten Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. auf das Gnädigste und Huldreichste gewährt wurde.

Gute Freunde und liebe Landsleute, welche im päpstlichen Archiv des Vatikan und im »Staatsarchiv« historischen Forschungen oblagen, und deren Bekanntschaft im trauten Campo santo bei Sanct Peter unter dem Rector Mons. Dr. Ant. de Waal mir manch' angenehme Stunde bereitete, waren auf »Sänger und Musiker des Papstes« gestoßen, und machten mich gütigst auf deren Namen aufmerksam. Es waren besonders die Herren *Dr. Pastor*, Univ.-Prof. in Innsbruck, *Dr. H. Gottlob*, *Dr. Steph. Ehses* und *H. Wilh. Schwarz*. Die Tausende von Archivbänden mit Millionen Notizen über das Kleinste und Größte, das Unbedeutendste und Wichtigste, aus der frühesten Zeit bis in die neueste, konnten nicht von Einem bewältigt werden. Wir beschränkten uns auf das 15. und 16. Jahrhundert, und Jeder gab seinem Freunde aus diesen Perioden an, was ihn interessirte. So wurden »Türken, Sänger, Gelehrte, Fürsten, Päpste« u. s. w. ausgetauscht, nach dem Worte des heiligen Chrysostomus: »*faciamus sodalitia et collationes, ut ex singulorum studio omnes recte agamus*« (siehe Motto der Einleitung). Meine Augen und Hände haben viele Hunderte dieser Codices durchgesehen und durchgeblättert, manche mit geringem, ja mit keinem, manche mit bedeutendem Erfolge. Dabei darf ich der beiden päpstlichen Archivare *P. Heinr. Denifle* und *Don Pietro Wenzel* nicht vergessen, welche halfen und riethen, wo und wie sie konnten. Im Staatsarchiv endlich ist die Zuvorkommenheit und Dienstfertigkeit des Archivsecretärs *Corvisieri* nicht genug zu preisen.

Nachstehend folgt nun die Liste derjenigen Archive, aus denen mir das neue biographische und bibliographische Material über Wilh. du Fay zugekommen ist.

Aufzählung der Quellen mit Angabe der für Citate gewählten Abkürzungen:

Archivio secreto pontificio (Arch. s. p.) im Vatikan zu Rom.

Archivio di stato (Arch. st.) auf piazza Firenze in Rom, in welchem gegenwärtig ein Theil der 1870 im Quirinal vorgefundenen Archivbestände untergebracht ist.

Archivio della cappella pontificia (Arch. c. p.) im Vatikan enthält die Diarien der sogen. »Punctatoren« von 1534 an, einzelne auf die Sänger sich beziehende Bullen der Päpste, von denen die älteste in 1. Beilage hier abgedruckt ist, sowie die Musikalien und Chorbücher der päpstl. Kapelle.

Archivio di S. Pietro (Arch. S. P.), im Sakristeipalast der Basilika von S. Peter untergebracht.

Biblioteca del Liceo musicale di Bologna (Bibl. Bol.).

Biblioteca dell' Università in Bologna (Bibl. Un. Bol.)

Archivio capitolare in Trento (Arch. Tr.), Domkapitelarchiv in Trient.

§ I. Biographische Notizen über päpstliche Sänger von 1389—1439.

(Aus dem päpstlichen Vatikanarchiv, Arch. s. p.)

Das Musikarchiv der sixtinischen Kapelle im Vatikan enthält vor dem Jahre 1431 keine Urkunde, welche auf die Heimath, die Aufnahme oder den Austritt der päpstlichen Sänger sich bezieht. Das älteste Dokument ist die Pergamenturkunde vom 24. April 1431, die unter Eugen IV. ausgestellt wurde, und Namen, Herkunft u. s. w. der damaligen Sänger genau angiebt. Es findet sich hier als erste Beilage abgedruckt.

Baini hat seine Notizen über diese Periode des 15. Jahrhunderts nicht direct aus dem Archiv, viel weniger aus dieser Bulle geschöpft, sondern aus sehr unsicheren und sagenhaften Notizen späterer Jahrhunderte, besonders aus den Aufzeichnungen *Fornari's* und *Adami's*[1] genommen. Die regelmäßigen und historisch verwendbaren Diarien beginnen erst um 1534. An päpstlichen Bullen aus dem 15. Jahrhundert sind außer der von Eugen IV. (1431) noch eine des gleichen Papstes von 1443, dann von Nicolaus V. 1447, Calixt III. 1456, Pius II. 1459, Sixtus IV. 1473, 1476, 1480 und 1483, Inno-

[1] Die Schrift von *Ed. Schelle* über die sixtinische Kapelle ist in ihrem geschichtlichen Theile bis S. 190 einigermaßen genießbar, von S. 190—242 wird höchst oberflächlich unter Phrasen und ästhetischen Phantasien die wichtigste Period von circa 1400—1600 auf einigen Blättern abgemacht. Die Sängerliste im Anhang ist unbrauchbar; Titel des Buches und Inhalt decken sich in keiner Weise.

cenz VIII. 1486, 1488, 1492, Alexander VI. 1498 vorhanden, welche jedoch auf unser Thema, d. h. auf Wilh. du Fay, keinen Bezug haben.

Aus dem päpstlichen Archive (Arch. s. p.) läßt sich nun beweisen: 1) daß Wilh. du Fay nicht schon im Jahre 1380, sondern erst 1428 in die päpstliche Sängerkapelle aufgenommen wurde; 2) daß diese Aufnahme in der regelmäßigen Weise geschah, indem er als Neueingetretener unter den Letzteren mit geringerem Gehalte aufgezählt wird; 3) daß die sogen. *littera testimonialis* vom 20. April 1430 den letzten Zweifel benehmen muß, ob Guglielmus du Fay nicht doch etwa mit dem Guglielmus (ohne Beisatz), den Baini kurzweg mit dem Zunamen du Fay versieht, identisch sei.

Die scheinbar überflüssigen Notizen und Auszüge aus den Rechnungs- und Cameralbüchern werden dem aufmerksamen Leser nicht unangenehm sein, ja ihm ein klares Bild des Zustandes, der Verhältnisse und der Einrichtung dieses altehrwürdigen Institutes vermitteln. Wir wählen die chronologische Ordnung in Regestenform, und gewinnen so den Vortheil klarer Uebersicht; ein alphabetisches Namenregister der Personen und Orte ist dieser Studie beigegeben.

Bekanntlich nahmen die Päpste nach ihrer endlichen Rückkehr von Avignon nach Rom die unter französischen Einflüssen gebildete Privatkapelle der Sänger mit nach Italien. Wir sehen in der Zeit von 1389—1409 die Diöcese *Liège* (*Leodien.*) durch vier Persönlichkeiten vertreten; 1414 begegnen wir Einem aus *Luçon*, 1416 aus *Tournai*, 1417 aus *le Mans* (*Cenomanen.*), 1418 aus *Rouen* (*Rothomagen.*), *Beauvais* (*Belvacen.*), *Rheims* (*Remen.*) und endlich 1419 aus *Cambrai* (*Cameracen.*). Auch *Noyon* (*Noviomen.*), *Evreux* (*Ebroicen.*) und *Toul* (*Tullen.*) sind vertreten, und nur ein Italiener aus *Brindisi* wird aufgeführt.

Lassen wir jedoch die Quellen ohne weitere Commentare sprechen, der Eindruck wird tiefer, nachhaltiger und anregender sein.

1389. 3. Nov. (*Divers. Bonifacii IX. Vol. I. Fol. 189 b.*) Datirt *Rome apud S. Petrum.*

Aufnahmedecret für »venerab. vir henricus de latunna, canonicus Eccl. s. Crucis leodien.... cum libertatibus et franchigiis et immunitatibus, quibus ceteri alii capellani cantores et familiares hic et ubilibet potiuntur et gaudent ac potiri et gaudere soliti sunt et debent.«

1389. 1. Dec. (*Divers. Bonifacii IX. Vol. I. Fol. 109 b.*) Datirt *Rome apud S. Petrum.*

Littera testimon. für »Egidio de lens, canonico ecclesie s. Johannis Evang. leodien. et investito parochialis ecclesie de Hardelenges dicte dioces.«

1390. 15. Mai. (*Divers. Bonifaccii IX. Vol. I. Fol. 287.*) Datirt *Rome apud S. Petrum.*

Aufnahme-Decret für vener. vir henricus Tulpijn, canonicus B. Marie tongren et S. Gorgonii hugarden, ecclesiarum ac investitus parochialis ecclesie de Gorsem leodien. dioc . . . est tenor cantor ac capellanus capelle sanctissimi D. n. Bonifacii . . . .

1409. 1. Mai. (*Greg. XII. Notar. C. tom. II. Fol. 27 b.*) Datirt aus *Rimini:* »Venerabilis vir dominus Nicolaus olim Simonis de leodio electus fuit in cantorem dni nostri pape . . . . juravit« etc.

Ibid. Fol. 39. 19. Febr. 1409: Die Mercurii venerabilis vir Herasmus, canonicus Gaitanus assumptus in cantorem capelle juravit . . . .

1412. 4. April. Aufnahme von Petr. lair siehe unter 3. Dec. 1417.

1414. 2. April. (*Manuale, Lib. X. Fol. 6.*) Unter Joh. XXIII.: »Johannes Pelerini clericus Lucionen. dioc. receptus fuit in cantorem capelle dni nostri pape.«

1416. 21. Jan. (*Arch. s. p. Manuale Lib. X, Fol. 27.*)

Während des Schisma in der Zeit von Johann XXIII. und Martin V. werden zwei Sänger in *Constanz* vereidet: »Johannes Lebonera alias Hassoas, presbyter Tornacen. dioc. . . . juravit, se ne velle recedere non habita licentia.«

Ferner *ibid. Fol. 30* unter **21. März 1416:** »frater Paulus de monte sancto admissus fuit ad officium cantoris cappelle juxta capitula concilii.«

1417. 11. Juni. (*Manuale Lib. X. Fol. 38 b.*) »Constantie« während des Schisma: »Franciscus gousserat, canonicus Neucastren . . . . receptus et admissus in cantorem capelle.«

1417. 3. Dec. (*Div. Cam. Lib. I. Fol. 39;* datirt »*Constancie*«).

Littera testim., quod olim dñs Johannes papa XXIII. dilectum nobis in Christo Petrum lair, Clericum Cenomanen. dioc. die **4. Aprilis 1412** in suum et ipsius capelle cantorem recepit.

1418. 8. April. (*Div. Cam. Lib. I. Fol. 86*) datirt *Constancie.*

Littera testimonialis für »Mattheus Hanelle, presbyter rector alicuius portionis parochialis ecclesie S. Martini de venlles, Rothomagen. dioc.«, daß er schon länger als päpstlicher Sänger aufgenommen sei etc.

1418. 7. Mai. (*Div. cam. Martini V. Lib. I. Fol. 243 b.*) datirt »*Constancie*«.

Dño Mattheo Hanelle pro 2 mensibus et dimidio flor. auri de camera 15; item pro expensis in via eundo Geben. faciendis flor. similes 5.

Dño Andree de Mauro . . . . ex causis simil. flor. 20.

Dño perthenardo tenoriste ejusdem cap. ,, ,, ,,

Dño Adriano Reinerii pro stipendiis 2 mensium cum dimidio futurorum et incipiendorum die recessus dñi n. pape a presenti civitate Constant. flor 15; pro expensis in via eundo Geben. flor. 5.

Dño Stephano Channelle ex causis simil. fl. 20.

Dño Johanni dorrenar pro salario unius mensis futuri cum dimidio flor. 9: item pro expensis in dicta via faciendis flor. 3.

Dño Johanni de Comeriaco Monacho, dicte cappelle cantori pro salario unius mensis cum dimidio flor 9.

Sieben Sänger hatten also den Papst Martin V. von Constanz nach Genf zu begleiten.

1418. 7. Aug. (*Manuale Lib. X. Fol. 50.*)
Berichtet der Vicekanzler Ludovicus, Episcopus Magalonen., daß folgende im Auftrage Martin V. unter 7. Juli 1418 den Eid als päpstliche Sänger in seine Hände abgelegt:
Bertauldus Danci, presbyter Tenorista Belvacen. dioc.
Johannes delesme, presb. Cenomanen. dioc.
Johannes Bolengarii, diaconus Remen. dioc.
Johannes Luce, clericus Rothomagen. dioc.
Johannes Redois (Fol. 118), diaconus Tornacen. receptus fuit in Tenoristam (7. Aug. 1418) et juravit etc.

1419. 21. Oct. (*Div. Cam. Lib. II. Fol. 245 b.*) datirt »Florencie«.
Attest für venerabilis vir, dominus Matheus Thoronte alias Bruyant, Rector parochialis ecclesie de Binchio cum suis annexis, Camerac. dioc., daß er seit 23. Dec. 1417 Tenorist in der päpstl. Kapelle sei, und zwar sei er »vive vocis oraculo de speciali gracia« aufgenommen worden.

1420. 30. März. (*Arch. s. p. Manuale Lib. X. Fol. 146.*)
Die Sabbati infrascripti tres recepti in cantores capelle dñi nostri pape juraverunt etc.
Petrus de fonte, presb. Rothomag.
Johannes dore, Rothomagen. dioc.
Toussanus de Ruella, Noviomen. dioc.

1420. 30. April. (*Div. Cam. Vol. 6. Fol. 79.*) Littera de fructibus percipiendis für discretus vir Joh. de Carnin, canonicus eccl. collegiate S. Petri Justilen., Tornacen. dioc. (qui ab anno citra et ultra est cantor cap. pont. etc.)

1420. 1. Juni. (*Div. Cam. Vol. 6. Fol. 122.*)
Receptio in cantorem . . . . discretum virum Nicolaum zacarie, presbyterum Brundusin. dioc.

1421. März (*Introitus et exitus Vol. 379.*) steht folgende Sängerliste:
1. Bertoldo, 2. Bruiando (je 6 flor.) 3. Adrianus, 4. Guillermus magnus, 5. Joh. delesme, 6. Joh. Bolengarius, 7. Joh. luce, 8. Petr. de fonte, 9. Joh. Dore, 10. Toussano de Ruella (je 5 flor.) 11. Joh. dornart, 12. lenfant, 13. Vincentius clericus, 14. Nicolaus Zacharie (je 3 flor.).

1422. 19. Mai. (*Div. Cam. Vol. 7. Fol. 222.*)
Littera testimonialis für Bertholdo Dance und Joh. Bolengario, canonici ecclesie Remensis.

1422. (*Ibid. Fol. 104.*) Littera testimonialis für Ricc. Bellengues, parochus eccl. s. Wilbrordi, cameracen. dioc.

1422. (*Ibid. Fol. 109.*) Nachlaß der Annaten für Bertauldus Dance, Capellanus et Tenorista cap. pont., rector parochialis ecclesie S. Petri Ebroicen. dioc.

1422. 4. Oct. (*Ibid. Fol. 155.*) Receptio in cantorem Riccardi Bellengues, presbyteri canonici ecclesie B. M. de ligneo Tullen. dioc. (Ebenso bereits Fol. 85 unter 24. Jan.)

1422. Dec. (*Ibid. Fol. 139.*) Littera testimon. für Toussanus de Ruella, dioc. et eccl. Noviomen. canonicus.

1422. Juli bis Nov. (*Vol. 379—382 Introitus et exitus.*)
Der thesaurarius bezahlt im Auftrage des Vicekämmerers folgende Sänger:
1. Bertoldo[1], 2. Bruyando, je 6 flor. 3. Petrus de fonte, 4. Joh.

[1] Bertoldus wird Fol. 206 als *dicte capelle magister* bezeichnet und erhält für

Delesme, 5. Joh. bolengarius, 6. Joh. luce, 7. Tossanus de Ruella, 8. Riccardus bellengues je 5 flor. 9. Parisius Justoti, 10. Egidius lenfant, 11. Nicolaus Zacharie je 4 flor.; 12. Teobaldus Ferrinus mit 3 flor.

1423 im Dec. bis März 1424 bleibt die monatliche Zahlung für diese 12 Sänger; Bertholdus percipirt das Geld und im September 1423: »*pro pensione domus, quam inhabitant 4 mensium die 4. mensis Oct. finiendorum flor. de camera 24*«, *im Dec. 12 flor.* für Nov. und Dec.

1424 März bis 1425 Jan. (*Ibid, tom. 382.*) Von März bis Juli werden 13 aufgezählt, der 13. heißt philippus foliot und erhält 4 flor. Im Juli fehlen Bruyandus, Joh. bolengario, Riccardo bellengues, Parisius Justoti und Nicolaus Zacharie, für die 8 Sänger percipirt Tossanus de Ruella und zwar 6 flor. für Bertoldus, je 5 flor. für F. Delesme, de luce, Petr. de fonte, tossanus, je 4 flor. für Teobald, Egidius und filippus.

1425. Jan. wird ein 9. Nicolaus fageti genannt und Vol. 382. Fol. 178 b nachstehende wichtige Notiz verzeichnet:

»Dicta die (Vicecamerarius) solvi fecit Egidio lenfant, cantori capelle D. N. pape, ituro de proximo versus partes francie in servitium camere apostolice, florenos auri de camera 40 videlicet flor. 20 in deductionem expensarum per eum fiendarum in dicto itinere et reliquos 20 flor. in deductionem sui salarii ratione cantorie hujusmodi.«

Zweck und Erfolg seiner fünfmonatlichen Abwesenheit ergeben sich aus den folgenden Notizen; er bringt Nic. Grenon aus Cambrai mit vier Knaben, scheint auch Joh. Dupassage, welcher im April 1426 in Rom ist, veranlasst, und vielleicht auch das Verlangen und die Reiselust des jungen Guillelm. du Fay angeregt zu haben (siehe unter 1429).

Im **Febr. 1425** lautet die Liste der 9 Sänger:

1. bertoldus, 2. bruyandus mit je 6 flor. (der letztere fehlte von Juli 1424 bis Febr. 1425), 3. Joh. delesme, 4. Joh. luce, 5. P. de fonte, 6. Touss. Ruella, 7. Ricc. bellengues (fehlte von Juli 1424 bis Febr. 1425), 8. phil. foliot mit je 5 flor., 9. Nic. fageti mit 4 flor. Im April 1425 gesellt sich ein neuer: petrus scutiferus dazu.

Band 383 steht bei exitus mensis Junii 1425: »Die 13. dicti mensis ex commissione per bullectam ac per manus solvi fecit Nicolao Grenon[1], cantori capelle D. N. pape, magistro infrascriptorum puerorum cantorum et dissipulorum (!) suorum, videl. stefani de heldengue[2], Joh. ronche[3], Joh. Viet et Barth. pougnare[4] recipit pro se ipso et dictis pueris flor. similes 18. Quos dictus Nicolaus etc. per se etc. ac nomine dictorum puerorum fuit confessus etc. praesentibus lutardo, notario camere apostol. et Johanne Emenrodi, clerico Colonien. dioc.«

---

die Sänger, welche mit dem Papste in *Vicovaro* waren, als Wohnungsentschädigung 4 flor.

[1] Nic. Grenon verließ Cambrai (nach Houdoy pag. 82) im Jahre 1421, scheint sich eine eigene Kapelle gegründet und die Aufmerksamkeit Egid's durch die Leistungen seiner Sängerknaben aus Flandern und Nordfrankreich erregt zu haben.

[2] Im Juli: *Stef. de Ildeconque*, im Aug. *hildeconque*, im Oct. *hildronque*, von Oct. ab nicht mehr namentlich verzeichnet; die geographischen Hilfsquellen nennen ein *Helden* in niederländ. Limburg, ein *Heldengem* in Ostflandern.

[3] Einmal auch *Joh. Royne*, ein andermal *Joh. ronghe.*

[4] Im Aug.: *Barth. poignare.*

Diese wichtige Neuerung, den päpstl. Sängerchor mit Knabenstimmen zu vermischen, dauerte nur bis Dec. 1427, denn von diesem Monat an fehlen Nic. Grenon und die Knaben und nur Einer derselben blieb (nach seiner Mutation?) in der Kapelle zurück, da Band 385. Fol. 154b unter dem 15. Dec. steht: »*Vicecamerarius solvi fecit Egidio lenfant, cantori capelle D. N. pape pro ejus salario mensis Januarii*[1] *proximi futuri 5 flor., necnon Barth. Pugnare, etiam cantori pro salario dicti mensis 4 flor. auri de camera*«.

Es muß sehr auffallen, daß im Jahre 1442 (siehe unten 1442, 27. Aug.) ein 1437 von egidio lenfant gemachter neuer Versuch, 4 Knaben in der päpstlichen Kapelle zu verwenden, nur kurze Zeit dauerte, und von der Thatsache, daß 15 Jahre vorher 4 Knaben 2½ Jahr in der Kapelle waren, Nichts erwähnt wird. Man hätte nur im Jahre 1442 die »*libri et registra*« unter Martin V. nachschlagen müssen; aber die Italiener und Römer scheinen auch damals wenig Geschmack für die Knabenstimmen besessen zu haben.

1425. 21. Juni. (*Div. Cam. Vol. 9. Fol. 96.*)

Littera testimonialis für honorabilis vir dominus Nicolaus Grenon, presbyter, canonicus prebendatus in ecclesia S. Marie Tencremonten. ac rector et capellanus perpetuus capellaniarum fundatarum ad altare B. Johannis Baptiste in ecclesia parochiali Daysne, Cameracen. dioc. et ad altare ss. Trinitatis in eccl. Cameracen., nuper in cantorem cappelle ac familiarem dñi n. pape certorumque cantorum puerorum magistrum et instructorem promotus et assumptus fuit, ut in Romana Curia residet et in presentia dñi n. pape eiusque capelle continue insistit obsequiis etc. Aehnlich unter dem 26. April 1426.

1426. Jan. (*Vol. 383. Intr. et Ex.*) lautet die Sängerliste (vgl. Febr. 1425).

1. bertoldus, 2. bruyandus mit je 6 flor. 3. Joh. delesme (Joh. luce fehlt), 4. P. de fonte, (Touss. Ruella und Ricc. bellengues fehlen), 5. lenfant, 6. foliot mit je 5 flor. 7. Nic. fageti, 8. P. scutiferus, 9. zum ersten Mal: Joh. Vicenot; dazu die »cantores pueri« unter Nic. Grenon mit 18 flor. monatlich.

1426. April erscheint zum ersten Mal, und zwar gleich mit 6 flor. »Joh. Dupassage«.

1426. 23. April. (*Div. Cam. Vol. 9. 217.*)

Littera testim. pro dño Petro de Fonte, canonico ecclesie s. hermetis, ecclesie Ruthnacen., Cameracen. dioc.

1426. 23. April. Littera testim. für discretus vir Egidius flanel alias Lenfant ecclesie Atrebatensis canonicus praebendatus et rector parochialis ecclesie de lessmes, Cameracen. dioc.

1426. 11. Juli. (*Div. Cam. Vol. 9. Fol. 258.*)

Littera testimonialis für venerabilis vir Toussanus de Ruella, eccl. s. andomari de sancto andomaro Morinen. dioc. canonicus.

1426. Sept. ist Nic. Grenon mit 6 Knaben aufgeführt; die beiden Neuaufgenommenen heißen: Guibert guitlet, Petrus Careton, und die Bezahlung beträgt 23 flor. In Oct. und Nov. ist statt guitlet deutlich netlet zu lesen, im Dec. und den folgenden Monaten sind die Knaben als »cantores parvi« bezeichnet.

---

[1] Man beachte die damalige Eintheilung des Jahres von Ostern bis Ostern, so daß Jan. noch 1427 genannt wird, nach jetziger Rechnung aber 1428 ist, siehe darüber meinen Art.: »Petrucci« in Eitner's Monatsheften 1873, S. 55.

1426. 7. Nov. (*Div. cameral. Vol. 9. Fol. 151.*) erhält der auditor camere apostolice den Auftrag »quatenus remittatis ad audientiam nostram causam motam contra dominum Bertoldum et dn̄m Johannem Delesme et Petrum de Fonte, Dn̄i n. pape familiares et sue capelle cantores, ad Johannem de equis, prefate capelle servitorem occasione cuiusdam lecti, quem quedam Mariona dicit se portasse in domum Johannes luce, alias hansloci[1], ejusdem capelle cantoris noviter defuncti, cum hujusmodi causa coram nobis tractari debeat . . . Rome apud ss. Apostolos.«

1427. Mai lautet die Liste: 1. Bertoldus, 2. Dupassage mit je 6 flor., 3. Joh. Delesme, 4. P. de fonte, 5. Touss. Ruella, 6. lenfant, 7. foliot mit je 5 flor., 8. P. scutiferus, 9. Vicenot mit je 4 flor. Grenon mit 6 Knaben eigens erhält 23 flor.

Aus den bisherigen Excerpten läßt sich der Personenstand der päpstl. Kapelle im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, besonders im Zusammenhalt mit dem folgenden Paragraph ohne Schwierigkeit construiren. Das Hauptergebniss aber liegt in den Notizen aus dem Jahre 1428, in welchem wir Guillelmo du Fay bereits als Mitglied der Kapelle antreffen. Jan. 1428 ist nach damaliger Jahreseintheilung beiläufig der 9. Monat des Jahres 1427 (siehe oben die Notiz über den Jahreswechsel mit Charsamstag, circa März und April). Laut littera testimonialis vom 20. April 1430 war du Fay a magno tempore et praesertim ab uno anno citra bereits Kapellsänger, was mit Dec. 1428 zusammenstimmt, da magnum tempus als Kanzleiformel durch eine nähere Zeitbestimmung erklärt und fixirt wird. Seine Kollegen sind beinahe lauter Landsleute; sogar *poignare*, der als Knabe mit Grenon gekommen war, steht wegen früheren Eintrittes anfangs vor ihm. An neuen Diöcesen finden wir Besançon, Arras (Atrebaten.), am öftesten aber Cambrai vertreten.

1428. Jan. ist Grenon mit den Knaben nicht mehr aufgezählt, die übrigen Sänger sind wie im Mai 1427, als 10. steht Barth. pugnare.

Band 387, Fol. 114b Intr. et exit. bringt zum ersten Mal die Notiz: Dicta die (20. Dec. 1428) thesaurarius solvi fecit infrascriptis D. n. pape cantoribus, videl. (1.) Bertauldo dance, (2.) Johanni Dupassage (je 6 flor.), (3.) Joh. delesme, (4.) Toussano Ruella, (5.) Egidio lenfant, (6.) philippo foliot, (7.) Johanni Vincenot (je 5 flor.), (8.) Barth. poignare, (9.) guillelmo du Fay, (10.) gualtero liberti (je 4 flor.), (11.) Jacobo Robaille 2 flor. auri de camera. In totum florenos 51.

1429. Nov. (also nach einem Jahre) ist Guill. du Fay bereits in der Reihe der mit 5 flor. honorirten Sänger, und findet sich wäh-

[1] Eine komische Verwechslung von Vor- und Zuname!

rend der folgenden Monate (mit Ausnahme der zweijährigen Abwesenheit) bis Juni 1437 regelmäßig verzeichnet.
(Siehe darüber die Notiz aus Staatsarchiv.)

Ex archivo pontif. Divers. Cameralium Martini V. Lib. 10, Vol. 13, fol. 54.

1430. 20. April.

Litera testimonialis pro capellano cantore.

Oddo de varvis, apostolice sedis prothonotarius, Dni n. pp. thesaurarius, Revmi in Christo patris Dni Francisci, miseracione divina archiepiscopi Narbonen., dni ppe Camerarii in camerariatus officio locum tenens, venerabilibus et circumspectis viris Dnis decanis et capitulis laudunen. et s. Gaugerici Cameracen. ecclesiarum omnibusque aliis et singulis quorum interest et quos infrascriptum tangit negocium seu tangere poterit . . . . salutem in Domino. . . Nach Kanzleiformeln folgt: Attestamur, quod venerabilis vir dns Guillelmus Du fay, ad sancti Fiacri in laudunen. et ad s. Gaugerici in ejusdem S. Gaugerici Cameracen. necnon ad S. Joannis Baptiste in parochiali de Novinantoninoso[1], laudunen. dioces. ecclesiis altaria sita perpetuus Cappellanus, ipsiusque dni nostri pape familiaris, continuus commensalis sueque capelle Cappellanus et cantor a magno tempore et praesertim ab uno anno citra fuit et est in Romana curia continue residens, obsequiis et serviciis praefati dni nostri pape insistendo prout insistit de praesenti. Unde cum tales ex privilegio Apostolico eis concesso fructibus, redditibus et proventibus beneficiorum suorum ecclesiasticorum quorumcunque uti et gaudere, eosque cum ea integritate percipere et habere debeant, cotidianis distribucionibus dumtaxat exceptis, cum qua illos perciperent et haberent, si in eisdem beneficiis aut ecclesiis, in quibus ipsa beneficia consistunt, personaliter residerent, et ad residenciam interim in eisdem minime teneantur, nec ad id a quoquam inviti compelli possint seu quomodolibet coarctari. Non obstantibus, si tales primam non fecerint in ecclesiis et beneficiis huiusmodi residenciam personalem consuetam et quibuscumque aliis statutis et constitucionibus ecclesiarum et beneficiorum praedictorum contrariis, etiam juramento, confirmacione apostol. vel quacunque firmitate alia roboratis.

Idcirco vos et quemlibet vestrum auctoritate apostolica tenore presentium requirimus et hortamur attente, vobisque nihilominus et vestrum cuilibet, auctoritate predicta, dictincte precipiendo mandamus, quatenus prefato dno Guillelmo aut ejus legitimo procuratori de omnibus et singulis fructibus, redditibus et proventibus, qui ex dictis capellaniis, quas in prefatis ecclesiis obtinet, ut profertur, a tempore quo illas obtinet, dictis serviciis et obsequiis instetit obvenerint, et qui quamdiu eisdem serviciis et obsequiis insistet obvenerunt, dictis cothidianis distribucionibus dumtaxat exceptis, respondeatis integre et faciatis ab aliis, ad quos spectat et pertinet plenarie et integre responderi.

Non obstante quod dictus dns Guillelmus du fay in dictis ecclesiis primam non fecerit residenciam personalem consuetam, et aliis contrariis quibuscunque, taliter in premissis, vos habituri, quia de prompta obediencia apud prefatum nostrum papam et sedem apostolicam valeatis merito commendari. Et quia contra vos ad penas et censuras prout possumus procedere non cogamur.

In quorum fidem et testimonium premissorum presentes litteras fieri et sigilli Camerariatus officii dicti quo utimur iussimus appensione muniri.

---

[1] Hier, wie in dem ähnlichen Actenstücke vom 24. April 1431 (1. Beilage) kann auch *Noviantovinoso* gelesen werden; eine Ortschaft, welche die mir zu Gebote stehenden geographischen Hilfsmittel nicht kennen.

Dat. Rome apud Ss. Apostolos sub anno a nativitate dni Millesimo quadringentesimo tricesimo. Indictione octava. Die vero vicesima mensis Aprilis. Pontificatus prefati dni mei dni Martini pape quinti anno terciodecimo.

Visum b. Roberti.
Jo. de Gallesio.

Ueber Wesen und Geschichte der kirchl. Beneficien, die Entstehung und Fortbildung der päpstl. Reservatpfründen in Folge von Bittgesuchen (per preces) oder durch Aufträge, deren Ausführung man im Weigerungsfalle zuerst durch einen Mahnbrief (lit. monitoriae), dann durch directen Befehl (lit. praeceptoriae) u. s. w. bewirkte, siehe irgend ein Handbuch des jus canonicum ecclesiasticum. Solche päpstliche Gnadenbriefe wurden vorzüglich armen und um Kirche, Kunst und Wissenschaft verdienten Männern ertheilt. Auch vergaben die Päpste noch nicht vacante Beneficien auf den erst eintretenden Fall der Erledigung (gratis) durch specielle Gnadenbriefe (gratiae expectativae), dieselben waren gewöhnlich auf vier beschränkt. Aehnlich dispensirten (die Päpste für die unmittelbar in ihrem Dienste stehenden Personen von der Residenzpflicht (mit Ausnahme der außerordentlichen Distributionen) und von der Cumulation mehrerer Aemter in Einer Person. Durch das Concil von Trient wurden im 16. Jahrhundert diese und ähnliche Privilegien heilsam limitirt oder ganz aufgehoben, und speciell unter Sixtus V. 1586 das Besoldungswesen der päpstlichen Sängerkapelle auf neuen Grundlagen geregelt. Die lit. testimonialis für du Fay sichert ihm zwei Beneficien in der Diöcese Laon (Kirche des heil. Fiacrius und eine Pfarrkirche zum heil. Joh. Baptist) und eines in Cambrai an der Kirche des heil. Gangericus. Aus dem in 1. Beilage abgedruckten Dokument vom 24. April 1431 ersehen wir die gleichen Altarbeneficien und als 4. noch eines an der Pfarrkirche von St. Peter in Tournai.

1431. 21. April. (*Div. Cam. tom. 16, Fol. 11 b.*) Eugen IV. dat. Rome apud S. Petrum.
Litt. testimon. für Egidius lauri, capellanus ad altare B. Marie Magdalene situm in ecclesia s. piatti Siclinen., dioc. Tornac.

1431. 24. April siehe das umfangreiche Dokument Eugen IV. für die päpstl. Sänger in 1. Beilage.

1431. 3. Jul. (*Div. Cam. tom. 16, Fol. 54 b und 11. Oct. Fol. 104.*) Eugen IV. dat. Rome apud S. Petrum.
Litt. testimon. für »Tossanus de Ruella«, Eccl. s. Andomari, morinen. dioc., Canonicus prebendatus.

1437. Dec. percipirt »Dominus Guill. du Fay« das Geld für seine Collegen.

1437. 29. Jan. (*Div. Cam tom. 19, Fol. 234 b.*) Eugen IV. datirt bononie.
Litt. testimonialis für »venerab. vir dominus egidius flannel alias lenfant, Rector parochialis eccles. B. Marie de Annavilla, Rothomagen dioc.

1437. 2. März. (*Div. Cam. tom. 19, Fol. 240 b.*) Unter Eugen IV. dat. bononie.

Littera testimonialis für venerabilis vir dominus hugo foulani, Canonic. ecclesie Bisuntin. (Siehe 6. Mai 1449.) Derselbe war zugleich *notarius apostol.* und *abbreviator*, findet sich daher in den Sängerlisten nicht angegeben, obwohl er auch als solcher im *testimonium* benannt wird.

1437. 21. März. Datirt Bologna.

Ex arch. s. p. Divers. Cameral. Eugenii IV. 1434—1437. Lib. 4, Vol. 19, fol. 251.

Franciscus miseracione divina tituli S. Clementis sacros. Roman. eccl. presbyter Cardinalis, dni ppe Camerarius, Reverendo in Christo patri dno Episcopo Cameracen. omnibusque aliis etc.

Quia pium etc. ad universitatis etc. Quod venerabilis vir dns *Guills Dufay* dni nri pape familiaris, continuus commensalis, ecclesie Cameracen. Canonicus necnon in capella sue sanctitatis Capellanus servitiis et obsequiis ipsius d. n. pp. diligenter et fideliter instetit prout insistit de praesente; unde cum hujusmodi familiares ex privilegiis sedis apostolice eis concessis fructibus, redditibus etc. suorum beneficiorum et ceterorum quorumcunque gaudere, et eos cum ea integritate percipere et habere debeant, cotidianis distribucionibus duntaxat exceptis, cum qua illos perciperent et haberent si in beneficiis hujusmodi aut ecclesiis, in quibus ipsa consistunt, personaliter residerent, et ad residendum in eisdem minime teneantur, nec ad id' a quocumque inviti compelli possint seu quomodolibet coarctari. Non obstan. quod si tales non fecerint residenciam primam in ecclesiis et beneficiis personalem consuetam et quibuslibet aliis statutis et consuetudinibus ecclesiarum et beneficiorum hujusmodi contrariis, etiam juramento, confirmacione apostolica vel quacumque firmitate alia roboratis.

Quapropter vos et vestrum quemlibet, licet per censuram procedere contra vos possemus, tenore presentium requirimus et monemus, quatenus prefato dno Guillelmo aut ejus procuratori legitimo de fructibus etc. qui ex dictis Canonicatu et praebenda ecclesie Cameracen., de quibus nondum est sibi responsum, obvenerit et obveniret in futurum, dictis cotidianis distribucionibus dumtaxat exceptis, respondeatur et faciatur ab aliis, ad quos spectat et pertinet, quantum in vobis est et fuerit, plenarie et integre responderi. Non obstan. quod forte dictus dns Guillelmus primam non fecerit residenciam personalem etc. etc. et aliis contrariis, quibuscunque taliter vos in premissis habituri etc. In quorum etc.

Datum Bononie die 21. mensis Marcii MCCCCXXXVII Indictione XV[ta], ponific. etc. anno VII.

Visum B. de padua.
R. paradisi.

Wilh. du Fay wird in diesem wichtigen Actenstücke als Kanonikus von Cambrai von der Verpflichtung der Installation und der Residenzpflicht als Mitglied der päpstlichen Kapelle dispensirt. Ob ihm dieses Kanonikat von Cambrai aus oder vom Papste 1436 gegeben worden war, ist bis jetzt noch unaufgeklärt, ändert aber in der Biographie unseres Meisters wenig oder Nichts. Die kleineren Altarbeneficien sind aufgegeben und Anderen verliehen, ihn selbst sehen wir bald (Juni 1437) die Kapelle verlassen.

1437. 30. April. (*Div. Cam. tom. 19, Fol. 257 b.*) Unter Eugen IV. datirt bononie.

Littera testimonalis für »venerabilis vir dominus Johannes de cruce alias monami, laudunen. et S. Petri Insulen. Tornacen. dioc. eccl. canonicus presbyter« ....

1437. Juni ist bei Anführung der Sänger bereits »duodecim« angefangen, wird aber in »undecim« korrigirt, da laut »Staatsarchiv« Guill. du Fay die Kapelle verlassen hatte.

1438. 8. Februar. (*Div. Cam. tom. 21, Fol. 28 b.*) Unter Eugen IV. dat. Ferrare. Ausführliche Rechtfertigung für die am päpstlichen Hofe bestehenden Privilegien und litterae testimoniales pro fructibus percipiendis in absentia: »quia racio juris exigit ut qui serviciis generalis ecclesie insistunt tanquam residentes in ecclesiis in quibus beneficia obtinent beneficiorum suorum ecclesiasticorum recipiant cum integritate proventus« etc.

1439. 6. Mai. (*Div. Cam. tom. 20, Fol. 76 b.*) Unter Eugen IV. datirt Florencie. Littera testimonalis für Venerabilis vir Egidius flannel alias lenfant, Rector parochialis ecclesie de Annavilla, Rothomagen. dioc. Aehnlich »Florencie 18. Jan. 1440« für »venerabilis et distinctus vir d. petrus grossicapitis, Canonicus eccl. Bisuntin.«, sowie »Florencie, 10. März 1440« für »Hugo foulani, cantor et cappelanus Cappellae S. D. N. Pape necnon litterarum apostolicarum abbreviator et camere apostolice notarius, Canonic. eccl. Bisuntin.«

§ II. Biographische Notizen über päpstliche Sänger von 1419—1442.

(Aus dem »Staatsarchiv«, Arch. st.)

Die Lücken, welche sich in den Excerpten aus dem päpstlichen Archive vorfinden, werden besonders für die uns am meisten interessirende Periode, in welcher du Fay der päpstlichen Kapelle angehörte, durch die mit Martin V. beginnenden Zahlungsanweisungen für die Mitglieder des päpstlichen Hofes genügend ausgefüllt, wenn auch leider der Band, welcher die Zeit von 1421—1431 enthält, bis jetzt unauffindbar gewesen ist.

Ein Hauptvorzug dieser Archivbände liegt in dem Umstande, daß die Namen der Sänger, von der Zeit ihres Eintrittes angefangen, monatlich wiederholt werden, so daß auf diese Weise Zweifel über die Orthographie, welche besonders die ersten Male höchst bedenklich aussieht, nach einigen Monaten klargestellt und beseitigt werden können. Ein Vergleich mit ähnlichen oder den gleichen Namen bei Baini, dem diese Quellen nicht bekannt geworden sind, kann nur zu Gunsten der gegenwärtigen Publication ausfallen. Wir werden über den Stand der päpstlichen Kapelle, den häufigen Wechsel der Sänger, Abgang, Avancement, Eintritt derselben, Ankunft Wilh. du Fay's, Abwesenheit und Austritt desselben u. A. aus einer Reihe von Bänden, welche unter der Rubrik »*Mandati diversi*« stehen, hinlänglich unterrichtet. Die chronologische Folge wollen wir wie im vorigen Paragraph beobachten. Der älteste Band trägt die Aufschrift »*Mandati diversi Martini V. 1417—1421*«, und giebt auf fol. 29 b folgende Notizen:

1419. 4. Jan. datirt aus *Mantua.*

Vicecamerarius.... thesaurario.... mandamus, quatenus detis et solvatis infrascriptis 6 cantoribus capelle D. N. pape pro eorum salario presentis mensis Januarii flor. 6 auri de camera pro quolibet eorum, quorum nomina sunt haec, videlicet: Matheus hanelle, Bryandus tenorista, Adrianus Raynerii, Joh. Dornert, Joh. Redohs, Guillermus magnus. Item detis et solvatis infrascriptis aliis 3 cantoribus pro eorum salario ejusdem mensis Januarii similes flor. auri 4 pro quolibet, et hoc pro isto mense dumtaxat propter labores quos habuerunt propter festivitates. Quorum tamen nomina sunt haec, videlicet: Egidius lenfant, Joh. de scto paulo, Joh. de Rischo.

1419. März kommt als 10. Vinc. Fabri dazu, und diese 10 erhalten »in Anbetracht der schwierigen Reise« und in Folge ihrer Klagen, daß die gewöhnliche Besoldung nicht hingereicht habe, um die »incommoda diuturna et nocturna« der Reise von Mantua nach Florenz zu bestreiten, weitere *30 flor. auri*, welche sie in gleichen Raten unter sich vertheilen sollen (Fol. 42).

Der Aufenthalt in Florenz dauert bis October 1420.

1419. Mai (Fol. 56b) ist Joh. de Risco geschrieben, Egidio lenfant wird als contratenorista bezeichnet.

1419. Juni (Fol. 62) ist als 11. Joh. Carnin eingetragen.

1420. März. (leider fehlen Blatt 68—98). Fol. 98 sind folgende 10 zu lesen: Matth. Hanelle, Bruyant, Adr. Reyner, Joh. de dornart, Guillermus magnus, Bertoldo Dossi, Joh. Carnin, Joh. delesmes, Joh. Bolengarii, Joh. Lucas pro unoquoque 6 flor. Item pro ista vice et praecipue propter festivitates quadragesimales occurrentes Egidio lenfant, Vincentio Clerici, Joh. Risco 4 flor. Demnach fehlt Joh. Redohs, neu und definitiv sind: Bertolde Dossi, Joh. delesmes, Joh. Bolengarius (wenn nicht etwa einer der Beiden mit dem im Januar 1419 angeführten Joh. de s. Paulo identisch ist!); Egid. lenfant, Vincentius, den ich für Fabri halte, welcher als »clericus« benannt ist, und Joh. Risco werden gleichsam als »Aspiranten oder Hospitanten« aufgeführt und betrachtet.

1420. April (Fol. 105) jedoch erhalten 13 definitive Sänger je 6 flor., unter denen: Petr. de fonte, Joh. dore, Touss. de Ruella als neu eingetreten sich erweisen: die obigen 3 Hospitanten haben 4 flor: *»pro ista vice et propter festivitates instantes«*. (Dat. *Florencie,* 3. Apr. Pontif. anno III.)

1420. Mai (Fol. 108b) hat Matheo den Beisatz: »Thorote, alias Bruyant«, auch ist deutlich Joh. Dornart und Joh. de Carnino geschrieben, der Guillermus heißt nicht mehr »magnus«, sondern wie auch später lemacherier.

1420. Juni (Fol. 114b) lautet die Liste der 15 Sänger: 1) Matheus Hanelle, 2) Matheus Briant, 3) Bertrandus Dausse mit je 6 flor., 4) Adrian Raynerii, 5) Guill. lemacherier, 6) Joh. bolengarii, 7) Joh. luce mit je 5 flor., 8) Petr. de fonte, 9) Touss. de Ruella, 10) Joh. Dore mit je 4 flor., 11) Joh. Dornart, 12) Joh. carninus, 13) Nicol. zacharie, 14) Egid lenfant, 15) Vincentius mit je 3 flor.

1420. Sept. (Dat. *Florencie*) und Oct. (Dat. *Rome apud S. Petrum* 9 Oct.) sind 14 Sänger mit gleicher Bezahlung aufgeführt; aber Math. Hanelle fehlt von diesem Datum an für immer. Dieser Stand erleidet bis

1421 Juni keine Abänderung; unglücklicherweise aber fehlt im Staatsarchiv die Periode von Juli 1421 bis Aug. 1431, eine Lücke, welche jedoch theilweise durch die oben mitgetheilten Notizen des päpstl. Archives ausgefüllt werden kann, welche uns die wichtige Nachricht von *Nic. Grenon* mit seinen Sing-

knaben, von der Sendung des Egidius lenfant und von dem Eintritt Guill. du Fay's vermitteln.

Uebrigens stimmen die in ihrem vollen Wortlaut im Anhange (1. Beilage) abgedruckten Bittgesuche der päpstl. Sänger um die Bestätigung der *gratiae expectativae* ganz genau mit der folgenden Liste überein, welche der Band *Mandati div. Eugenii IV.* aus dem Jahre 1431 enthält.

Eugen IV. war am 3. März 1431 zum Papste gewählt, und am 11. des gleichen Monats gekrönt worden. Fol. 39 des erwähnten Bandes aber steht: »Die Mercurii prima Augusti dominus episcopus parentinus, vicarius pape dedit pro dicto mense ministris capellanis pecunie quantitatem, videlicet: 1) Joh. Redois, 2) Egidio lenfant, 3) Toussano de Ruella, 4) Guillelmo du Fay, 5) Barth. Poignare, 6) Joh. de Cruce alias monami, 7) Jacobo Ragot, 8) Egidio Laurry, 9) Joh. Brassart.« Diese 9 Sänger erhalten Jeder 5 flor.

Im Nov. (fol. 58) wird als erster genannt: Egidio flannel alias enfant, als zweiter Joh. Redois, als 3) Guill. du Fay (da Touss. de Ruella fehlt), 4) B. Poignare, 5) J. de Cruce alias monami, 6) Jac. Ragot, 7) Egidio Lauri, 8) Guill. de Malbecq, 9) Arnoldo de latinis. Die beiden letzten sind neu statt Toussano und Joh. Brassart.

Die gleiche Liste bleibt für Januar und Februar 1432.

1432. März (Fol. 74) enthält die gleichen Namen, aber zwei neue Sänger: Georgio Martini und Joh. Mileti, also 11 im Ganzen.

Martini ist nur bis Mai in der Kapelle; statt seiner Joh. de Risco, welcher ebenfalls nur Mai und Juni aufgeführt ist. Die Liste von Juli, August und September nennt wieder 9 und zwar: 1) Egidio lenfant, 2) Joh. Redois, 3) Guill. du Fay, 4) Barth. Poignare, 5) Joh. de Cruce, 6) Jac. Ragot, 7) Egid. Laurri, 8) Guill. de Malbecqu, 9) Joh. Mileti.

1432. Oct. sind 11 genannt: als 10) Ricc. Herbare, 11) Joh. Marcille, welche bis Februar 1433 aufgezählt werden.

1433. Febr. gesellt sich ein 12. dazu: Clemens Hebert; die gleiche Zahl bleibt im März und April.

1433. Mai und Juni fehlen Redois und Guill. de Malbecqu (also 10).

1433. Juli fehlen Clem. Hebert und Mileti (also 7).

1433. Aug. fehlen Guill. du Fay und lenfant (also 6).

Eine auffallende Reduction, welche sich im gleichen Jahre bis auf 5 Sänger erstreckt, und nur durch einen neuen: Jac. Renutis (wiederholt auch Renuntii und Runcii zu lesen), sowie durch die Rückkehr des Guill. Malbecqu im August (er scheint zwei Monate in Ferien gewesen zu sein) vorübergehend sistirt wird.

1433. Oct., Nov., Dec. und 1434. Jan. lautet die Liste: 1) Joh. de Cruce, 2) Guill. Malbecqu, 3) Rich. Herbare, 4) Joh. Marsilli, 5) Jac. Renutis.

Eine Erklärung dieses Rückganges der Sängerkapelle dürfte in den traurigen politischen Wirren jener Jahre zu finden sein. Sigismund war am 31. Mai 1433 in Rom zum Kaiser gekrönt worden. Im Jahre 1434 mußte sich Eugen IV. vor den Römern flüchten, entkam nach Pisa und ging dann nach Florenz (23. Juni), wo er bis zum Jahre 1436 weilte. Trotz seiner dürftigen Lage hatte das Baseler Concil auch sein Einkommen geschmälert, zwar Schadloshaltung versprochen, aber ohne sich genauer auszudrücken. Rom war in den Händen des Fortebraccio, und die Verarmung machte reißende Fortschritte. Im Jahre 1436 bat eine römische Deputation Eugen IV. wieder zu den Römern zurückzukehren, jedoch vergeblich; er nahm seinen Aufenthalt in Bologna, und sah Rom erst im Jahre 1443 wieder.

Da nun die Sängerkapelle regelmäßig dem Papste folgte, so erklärt sich diese Zersplitterung und der häufige Personenwechsel. Guill. du Fay begegnen wir jedoch wieder als Mitglied der Kapelle im Juni 1435, also in Florenz, wohin drei Monate vorher auch Egidio flannel alias lenfant wieder gekommen war, und begreifen gut, daß er nach Empfang des päpstlichen Breve, welches ihm ein Kanonikat in Cambrai sicherte (aus Bologna 21. März 1437, siehe § I), den unsicheren, für seine Talente und Wünsche bei obschwebenden kriegerischen Verhältnissen unfruchtbaren und für die Kunst wenig förderlichen Posten verließ, um entweder in Bologna, oder noch wahrscheinlicher in Paris den baccalareus in decretis, von dem der Grabstein spricht, nach vorgeschriebenem 5jährigen Studium zu erlangen.

Nach dieser kurzen Abschweifung nehmen wir die chronologischen Notizen über die päpstliche Kapelle wieder auf:

1434. Febr. tritt ein 6. »Nicolaus de Verucula« als Sänger ein; März ebenfalls nur 6 Sänger.

1434. April. Kommen 2 neue dazu: Nicol. Gechanc (später immer Nicol. Zacharie genannt) und Alfonso Yspano Zamoren. (also 8). Diese Zahl bleibt constant bis October des gleichen Jahres.

1434. Oct. taucht nach Joh. de Cruce als zweiter Jac. Ragot wieder auf, also 9 bis December, wo Nic. Zacharie fehlt.

1435. Jan. 8, Febr. 7, denn Jac. Renuntii (Ranucii) fehlt ebenfalls.

1435. März lautet die Liste 1) Egidio flannel alias lenfant[1], 2) Joh.

[1] So lange kein förmlicher Austritt durch die *littera recedendi* gegeben war,

de Cruce, 3) Jac. Ragot, 4) Guill. de Malbecqu, 5) Rich. Herbare, 6) Joh. Marsille, 7) Jac. Ranucii, 8) Nicol. de Veruculis, 9) Alfonso Zamor und bleibt während April und Mai unverändert.

1435. Juni. 1) Egidio Flannel, 2) Guillelmo du Fay und die übrigen, aber ohne Nicol. de Veruculo, so dass die Zahl 9 bleibt, wie in den vorhergehenden drei Monaten.

1435. Juli. Fehlt Egidius einen Monat lang, daher 1) Guill. du Fay, 2) Joh. de Cruce, 3) Jac. Ragot, 4) Guill. mediatoris[1] alias de Malbecque, 5) Ric. Herbare, 6) Joh. Marsille, 7) Jac. Ranucii, 8) Alfonso Zamorensis, 9) Henricus de Fundis (zum erstenmal. August wie Juli.

1435. Sept. Mehrt sich die Zahl der Sänger auf 12, nämlich 1) Egid. Flannel, 2) Guill. du Fay, 3—10 wie oben 2—9, 11) Lamberto, welcher nur bis Februar 1436 genannt wird und bei sehr undeutlicher Schrift einmal »asunaz«, im Januar 1436 aber deutlicher »azunari« heißt, 12) Joh. Postel.

1435. Oct. Fehlt Jac. Ranucii, aber als 12. wird zum erstenmal Andrea de Francomonte genannt. Die gleichen Namen bleiben im November und December, sowie im Januar 1436.

1436. Febr.—April. Fehlen Postel und Lambert, die Zahl beträgt nur mehr 10.

1436. Mai. Fehlt auch Jac. Ragot, als 10. zum erstenmal Gerardo le gay.

1436. Juni. Sind wieder 12 Sänger, und zwar Guill. du Fay als erster, 2) Enfant, 3) Monamy (Joh. de Cruce), 4) Malbecqu, 5) Herbare[2], 6) Marsille, 7) Henricus de fundis, 8) Alfonso, 9) Andreas de Francomonte, 10) Ger. le gay, 11) Petro grossi capite[2] und 12) Joh. Hurtault[2], beide zum erstenmale. Diese

---

wurde die Reihenfolge nach der Anciennität bei der Rückkehr beibehalten; ähnliche Fälle weisen die Archivbände nach Hunderten auf.

[1] Eine neue Angabe, welche auf den Familiennamen, (etwa »Mittler«) schließen läßt, so daß Malbecque den Geburtsort bezeichnet. Van der Straeten (VI. Band, S. 429) vermuthet einen Fluß »Maelbeek«, der als flämischer Familienname in die wallonische Wortform vertauscht worden sei; mit Baini u. s. w. nennt er Joh. de Cruce immer Joh. de Curte, wir wissen aber, daß sein Zuname »monamy« war. Man vgl. dazu Kiesewetter's Annahme in seiner Preisschrift S. 110, und wird staunen müssen über die kühnen Kombinationen, welche dann sich einzustellen pflegen, wenn sichere Daten fehlen, und der neugierige Menschengeist aus dunklen Schattenrissen Personen construirt.

[2] Die drei (5, 11 und 12) sind auch in einer Sängerliste von 1447 noch genannt; van der Straeten (VI. Bd. S. 426) macht aus No. 5 einen *Verbaere*, aus No. 11 einen *Breedekop* oder *Breekop*, No. 12 läßt er ungeschoren. Bei Houdoy

Namen bleiben vom Juli—Mai 1437, aber statt grossi capite steht die italienische Form »grosseteste«, später auch regelmäßig grossicapitis.

1437 Juni—Dec. Sind die eilf Sänger ohne Guill. du Fay mit Namen aufgeführt, und hiemit ist auch nach diesen Quellen der Beweis erbracht, daß Guill. du Fay mit Juni 1437 die päpstliche Kapelle verließ; auch später ist er nie mehr genannt.

Da auch in den Mittheilungen aus dem geheimen päpstlichen Archive einzelne Daten aus späterer Zeit in dieser Studie Platz fanden, so dürfte aus den ähnlichen Büchern des »Staatsarchives« eine kurz gedrängte Beigabe wichtiger Daten das Verständniß für die früheren Notizen erleichtern.

1438. Jan. werden nach Aufzählung der 11 Sänger, von denen jeder seit der Regierung Eugens IV. monatlich 5 flor. erhält, noch *quatuor pueri* genannt, nämlich: Guillelmus, Johannes, Petrus, Ludovicus, und mit je $2^1/_2$ flor. honorirt. Schon im März fehlt Guillelmus, die 3 empfangen $7^1/_2$ flor. während der zwei Jahre 1438 und 1439. Die Männerstimmen wechseln, neue kommen und gehen, frühere treten wieder ein.

1440. Jan. heißt die Liste: 1) Egidio l'enfant, 2) Ric. herbare, 3) Alf. Zamoren, 4) Andr. de Francomonte, 5) Gerardus le gay, 6) Petr. Grossecapite, 7) Joh. Hurtault, 8) Joh. Postelli, 9) Rud. Gueroult; seit Oct. 1438, später auch Mirelibra genannt, 10) Clem. lagache seit Aug. 1439, 12) Ludovico Bernardi, und dann wird beigesetzt: et pro duobus pueris Johanne, Petro. Diese Namen bleiben bis Mai, wo Andr. de Francomonte abgeht. Ich halte diesen Ludovico Bernardi für den puer, welcher seit Jan. 1438 kurzweg Ludovicus genannt worden war, und wegen Mutation in die Reihe der Männerstimmen mit 5 fl. eintritt. Er fehlt bereits im Nov.. 1440, so daß Nov., Dec. 1440, sowie Jan. und Febr. 1441 nur mehr 9 Sänger und 2 Knaben verzeichnet sind. Im März erscheint Andr. de Francomonte wieder, verschwindet aber definitiv mit Dec. 1445.

1441. April fehlen die beiden Knaben Petrus und Johannes, scheinen jedoch als Johannes de Viseto (Febr. 1442 auch Foulzini genannt) und Petrus de Bomalia (Oct. 1442 auch longi genannt) sich als Männerstimmen entpuppt zu haben. (Vgl. Arch. s. p. unter 27. Aug. 1442). Im August des gleichen Jahres verschwindet l'enfant für immer aus der Sängerliste, und es liegt die Vermuthung nahe, daß unser Egidius Flannel alias l'enfant, nachdem er Grenon's Knaben aus Frankreich geholt hatte (1425) im Oct. 1437 den Versuch machte nur Italiener auszubilden. Als auch diese mutirt hatten, und er entweder im Aug. 1441 starb, oder die Hoffnung auf Erfolg aufgebend, die Kapelle verließ, scheint nochmals eine Bemühung zur Heranbildung von Knaben gemacht worden zu sein. Die schon oben erwähnte Entschließung der apostol. Kammer vom 27. Aug. 1442 schnitt jedoch weitere Bemühungen ab, und bis zum heutigen Tage ist es leider in der päpstlichen Kapelle nicht mehr unternommen worden, die obersten Stimmen durch Knabensoprane ausführen zu lassen.

S. 89 (siehe oben S. 443) finden wir Petrus im Jahre 1458 als Kanonikus und Kunstgenossen du Fay's in Besançon.

Folgende Notiz über diesen zweiten Versuch, Knabenstimmen in der päpstlichen Kapelle zur Geltung zu bringen, soll diesen Paragraph beschließen.

1442. 27. Aug. *(Arch. s. p., tom. 20, fol. 193 b)* Eugen IV.; datirt Rome, Universis... noticiam deducimus, quod in libris et registris camere apostolice in quibus cantores capellani Ssmi...annotantur pro habendis peccuniis prout provisione cujuslibet mensis reperitur, quod de mense Augusti anni a Nat. Dni 1436 fuerunt soluti 60 flor. de camera pro 12 cantoribus, videlicet 5 flor. pro quolibet, ... quorum cantorum nomina sequuntur: Guills dufay, egidius lenfant, *alias* monamy, guills de malbecque, Ric. herbare, Joh. marsille, henricus de fundis, Alfonsus zamorensis, Andreas de francomonte, gerardus le gay, petrus grossicapitis et Joh. Hurtault. Et subsequenter in dictis libris et registris de anno D. 1437 et 3. Oct. ejusdem anni etiam reperitur, quod pro predictis 11 cantoribus incipiendo ab egidio lenfant fuerunt soluti 55 fl. pro provisione dicti mensis Octobris, 5 flor. pro quolibet; et pro 4 pueris, videl. guillelmo, petro, johanne et Ludovico fuerunt soluti flor. 10, videlicet 2½ pro quolibet hujusmodi puerorum pro eorum provisione dicti mensis. Et ante praedictos 1437 in hujusmodi libris et registris post hujusmodi cantores, qui quolibet mense pro eorum provisione descripti sunt, non reperiuntur dicti pueri descripti nec aliquis eorum descriptus, sed deductis 1437 et die 3. Oct. primo et non ante pro eorum provisione et similiter pro mense Novembri, Decembri et Januario sequentibus descripti et salariati reperiuntur, ut dictum est, videlicet 2½ flor. pro quolibet dictorum puerorum.

Bei Moroni *(Dizionario Bd. 25, S. 15 und Bd. 22, S. 184)* findet sich die Notiz, daß Eugen IV. in Florenz 1435 eine Domschule für Knaben im Alter von 10—15 Jahren gründete, in welcher Grammatik, Gesang und Altardienst gelehrt wurden. Die Einkünfte derselben wurden von der Wollwirkerzunft verwaltet, und 1439 ihr neue Privilegien zugesichert. Jedenfalls steht die Herbeiziehung von Knabenstimmen für die päpstl. Kapelle (1437) mit diesem Florentiner Institut nicht außer Zusammenhang, und Eugen IV. trifft die geringste Schuld, wenn diese Anordnung nicht auch in Rom zur Durchführung gelangte. Es wird hier zutreffen »*Italia respinge l'arte settentrionale*«, wie sich ein neuerer italienischer Kunsthistoriker kurz über die italienische Kunstübung im 15. Jahrhundert ausdrückt.

Das kurze aber kostbare Resultat der langen archivalischen Nachweise für die Person des Guillelmus du Fay ist demnach: daß derselbe im December 1428 mit einer Bezahlung von *4 flor. auri de camera* als päpstlicher Sänger unter Papst Martin V. eintrat, bereits nach einem Jahre mit 5 flor. notirt ist, von Papst Eugen IV. im Genuß mehrerer unbedeutender Benefizien in Cambrai und Laon bestätigt wird, vom August 1433 bis Juni 1435 abwesend war, von diesem Monat ab vermöge der Anciennität unter den ersten der Kapelle steht, und im Juni 1437 dieselbe definitiv verlässt, nachdem er ein Kanonikat an der Kathedrale zu Cambrai erhalten hat.

Während uns in den zwei Paragraphen die biographischen Notizen, welche aus zwei unschätzbaren Archiven bisher gezogen wer-

den konnten, beschäftigten, sollen in den folgenden überreiche Quellen für die Kompositionen des Wilhelm du Fay erschlossen werden.

§ III. Bibliographisches Material aus dem Archiv der päpstlichen (sixtinischen) Kapelle im Vatikan.

Kapelle nannte man im Mittelalter jeden zum Gottesdienste bestimmten und innerhalb der Paläste von kirchlichen oder weltlichen Fürsten angebrachten und würdig geschmückten Raum, zum Unterschiede von öffentlichen Kirchen (Kathedral-, Pfarr-, Filialkirchen). Man unterscheidet öffentliche Kapellen, in welchen zu bestimmten Zeiten öffentlicher Gottesdienst gehalten, namentlich die Messe gelesen wird, und Privatkapellen (Oratorien), welche für den Privatgottesdienst einer bestimmten Person oder Familie errichtet sind.[1]

Solche Kapellen wurden von Fürsten, Königen, Kaisern, Bischöfen, Cardinälen, Päpsten so fundirt, daß Cleriker, Priester, Sänger, Instrumentalisten und Altardiener unter Zuwendung von Benefizien, Stipendien etc. entweder ausschließlich dieser Kapelle zu dienen hatten, oder durch diese Dienste einen Zuwachs für leiblichen Unterhalt gewannen.

Die päpstliche Kapelle, als Privatinstitut des katholischen Kirchenoberhauptes, bildete sich in *Avignon*, dem Sitze der Päpste von 1309—1377, aus französischen Elementen, nach französischer Weise, mit französischem Geschmack, und wurde auch nach der Rückkehr derselben in gleichen Formen, aber mit häufigem Wechsel der Personen und Nationalitäten bis Ende des 16. Jahrhunderts beibehalten; von dieser Zeit ab erhielten und behaupteten die Italiener das ausschließliche Recht, Mitglieder der päpstlichen Kapelle zu sein.[2]

Die Sängerkapelle folgte dem Papste auf seinen längeren Reisen, sie hielt ihr tägliches officium divinum und die gesungene Conventualmesse zu Rom in den Kapellen, welche in den Residenzen des Vatikan, bei *S. Peter* oder bei *S. Giovanni*, »*dodici Apostoli*« oder später bei *S. Marco* etc. als »päpstliche Kapelle« galten.

[1] Siehe Kirchenlexicon, Herder, Freiburg, Art. *Bethaus* von Buß, *Thomassin, vetus et nova disc.* P. I. L. 11, c. 92, *van Espen, jus eccl. univ.* II, 16, 2 § 7, *Binterim*'s archäolog. Werke und ähnl.

[2] Ich fühle wohl, daß diese allgemeinen Behauptungen gegenüber landläufigen Anschauungen, als ob die römische *schola cantorum* bei der Rückkehr der Päpste mit der avignonesischen Sängerkapelle verschmolzen worden sei, auch bewiesen werden müssen; bitte aber den freundlichen Leser um Geduld, bis in folgenden Heften auch darüber Dokumente producirt werden können.

Erst unter Sixtus IV. (1471—1484) wurde die unter dem Namen »sixtinische Kapelle« bekannte, später durch Michelangelo's Malereien so berühmt gewordene Räumlichkeit im Vatikan der regelmäßige Ort für die täglichen Gesangsoffizien der seitdem »sixtinische Kapelle« benannten Körperschaft, deren Mitglieder die Rechte und Privilegien von »familiares« und »commensales« des Papstes beibehielten, obwohl sie nur bei außerordentlichen Gelegenheiten und an gewissen Festtagen bei den päpstlichen Mahlzeiten den Gesang zu besorgen hatten.[1]

Das gegenwärtige Archiv der »sixtinischen Kapelle« enthält in seinen musikalischen Schätzen von Guill. du Fay nur äußerst wenig, nämlich die von Baini (später Kiesewetter, Ambros etc.) aufgeführten Messkompositionen.

Da seit Baini Niemand mehr Gelegenheit hatte, die Schätze des päpstlichen Kapellenarchivs mit eigenen Augen zu sehen und die einzelnen codices genau zu studiren und zu excerpiren[2], so hat man nie beachtet, daß Cod. 14, welcher diese Arbeiten du Fay's enthält nicht vor dem Jahre 1481 kopirt worden ist. Man müßte nur die wegen der durchweg gleichen Schrift, welche die vergrößerte Form der Petrucci'schen Typen hat, unwahrscheinliche Annahme aufstellen, daß mehrere bei der Plünderung des Archivs 1527 zerstreute Theile verschiedener Codices unter Innocenz XIII. (1722) in den gegenwärtigen Folioband Nr. 14 zusammengebunden worden seien.

Eine genaue Beschreibung dieses ältesten Codex polyphoner Musik im päpstlichen Sängerarchiv ist daher am Platze.

Der Folioband enthält 169 Blätter auf Handpapier, der Einband und das Titelblatt stammen von 1722, in welchem Jahre der Codex (leider ohne nähere Bemerkungen über seine Vorgeschichte) unter

[1] Die Annahme derjenigen, welche die Bezeichnung »sixtinische Kapelle« von den fundamentalen Reformen ableiten, welche Sixtus V. in der Bulle »*In suprema militantis ecclesiae cathedra*« vom Jahre 1586 anordnete und durchführte, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich; der officielle Name in den Dokumenten der Archive ist übrigens regelmäßig »*cappella pontificia*«.

[2] Van der Straeten theilt in Bd. VI, S. 462 u. folg. den Inhalt einzelner codices nach dem im Jahre 1863 verfaßten Prachtkatalog mit, welcher aber nebenbei bemerkt so von Fehlern strotzt, so grenzenlos ungenau und mit so himmelschreiender Unkenntniß von Namen aus der Musikgeschichte abgefaßt ist, daß er das Feuer verdient. Hätte man sich wenigstens an den von Baini für seine Studien verfertigten Katalog gehalten! Ob der Schreiber dieser Zeilen so glücklich sein wird, sein umfangreiches Material in Form eines »thematisch musikalischen Kataloges der päpstlichen Kapelle« als eine ganze Serie von »Bausteinen für die Musikgeschichte« zu veröffentlichen, hängt von Umständen ab, die sich kurz gesagt um den Kostenpunkt drehen.

Innocenz XIII. »restaurirt« wurde. Er ist noch gut erhalten, die Tinte hat keine Note zerfressen; die Initialen, mehr noch die wenigen Miniaturen und Bilder sind plump und unschön, [1] während die Codices mit gregorianischem Choral von Nr. 1—12, besonders Cod. 2, 3, 5, 6 mit klassischen Miniaturen, Arabesken und Initialen geziert sind.

Auf Fol. 2b steht ein *Kyrie paschale* 4stimmig ohne Autorangabe,
Fol. 4b Kyrie tempore paschali 4stimmig ohne Autorangabe.

Fol. 5b—9. Ein *Kyrie* und *Gloria* ohne Titel mit dem Thema der Melodie für Muttergottesfeste (im K ist eine Madonna mit Kind, vor welcher ein bartloser Mann mit zum Gebete gefalteten Händen kniet); der Name des Komponisten ist mit gothischen Lettern deutlich geschrieben: Jo. Wreede brugen[2]. Im *Gloria* stehen die damals bei Marienfesten üblichen Einschaltungen, besser Paraphrasen des liturgischen Textes.

Fol. 9b—12 ein *Gloria* 4 voc. ohne Autorangabe mit den Paraphrasen, also »*de beata Virgine*«.

Fol. 12b—25a *Kyrie, Et in terra, Patrem* und *Sanctus* über *Ave Regina coelorum* 4 voc. Von Gaspar[3]. Da dieser nicht vor 1481 nach Rom kam, und seine Kompositionen vor der du Fay's steht, glaubte ich annehmen zu dürfen, daß Cod. 14 nicht vor 1481 kopirt wurde.

Fol. 25b—38a du Fay: *Kyrie, Gloria* und *Credo* 4 v. mit dem Motto im Tenor: »*Se la face ay pal*«. (Siehe Kiesewetter, Geschichte, Nr. 5 der Beilagen.)

Fol. 38b—46 de domarto: Eine ganze Messe 4 v. mit Thema im Tenor: »*Spiritus Almus*«.

Fol. 46b—54 Vincenet. Eine ganze Messe 4 v. mit Tenormotto: *Aeterne rex altissime.*

Fol. 55b—63 Eloy, 5 st. Missa, im Tenor: »*Diserunt* (italienische Aussprache statt *dixerunt*) *discipuli*«.
Siehe Kiesewetter, Geschichte, No. 6 der Beilagen.

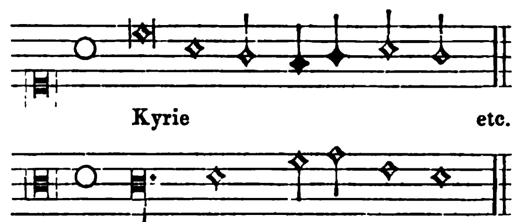
---

[1] Unbekleidete mythologische Figuren, schlecht gezeichnet, geschmacklos kolorirt, verunstalten den Band. Ein Amor (vor der Messe l'omme armé von Busnois stehend, fol. 104b) mit violetten Strümpfen »bekleidet«, mit der üblichen Waffe und verbundenen Augen an einen Baum gefesselt, erregt Lachen, aber noch mehr Betrübniß und Aerger über Narrenpossen in einem zum Kirchendienste bestimmten Buch.

[2] Vergl. hiezu van der Straeten, T. VI, p. 464, Anm. 2. Der Komponist heißt demnach *Jo. Wreede* aus *Brugge*, den *Spataro* (siehe Kiesewetter, Verdienste etc. S. 19) *Johannes de Ubrede* nennt; von Breede-Brusten, wie der van der Straeten vorgelegene Katalog schreibt, kann also nicht die Rede sein.

[3] Zweifelsohne Gaspar Werbeke, welcher mit diesem vollen Namen von 1481 bis April 1489 als päpstl. Sänger in Rom fungirte. Im Jahre 1501 kam er wieder zurück (als 17. unter 19 Sängern) und trat 1515 in die Bruderschaft des für Deutsche und Flamländer in Rom bei St. Peter noch heute bestehenden Campo santo. Vergl. zu diesen archivalischen Notizen van der Straeten, Band VI, S. 6 u. folg. Im Context schreibt er, daß Gaspar 1474 in Mailand war, im Dokument wenige Zeilen unterhalb steht 1463; wo ist der Irrthum oder Fehler?

Fol. 64b—74 ohne Titel und Autorangabe 4 st. Messe; die beiden Oberstimmen beginnen:



Fol. 75b—86. Du Fay, 4 stim. ganze Messe mit den Worten im Tenor: *Ecce ancilla Dni*[1] (siehe *Benedictus* bei Kiesewetter, Geschichte p. X. der Musikbeilagen).

- 86b—99. Regis. 4 stim. Messe über »*Ecce ancilla Dni.*«

- 99b—103. Du Fay, *Kyrie* und *Gloria* mit dem Tenor: *lome lome arme* 4v., siehe Ambros, 2. Bd. 517—523, wo *Kyrie*, *Christe* und *Kyrie* abgedruckt sind

Fol. 104b—116 Busnois. 4 st. Messe mit dem Tenor: »*loume loume arme*«.
Fol. 117b—127 Regis. 4 st. Messe mit Tenor: *Dum sacrum mysterium*[2].
Fol. 127b—138 Caron. 4 st. Messe mit Tenor: »*lome lome arme*«.
Fol. 138b—149 V. faugues. 3 st. Messe mit Tenor: »*lomme arme*«; siehe Kyrie etc. bei Ambros, II. 524.
Fol. 149b—159 Ockeghem 4 st. Messe mit Tenor: »*De plus en plus*«.
Fol. 159b—169. Eine 4 st. Messe ohne Autornamen mit dem Tenor: »*puis que je uis*«.

Die zwei Bruchstücke, sowie die Messe: *Ecce ancilla* von du Fay, sind also die einzigen Ueberbleibsel der Kompositionen unseres Meisters, welche sich im sixtinischen Archive vorfinden, obwohl du Fay, wie aus den unten folgenden Dokumenten in Bologna und Trient hervorgeht, für Festlichkeiten, welche während seiner Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle unter Martin V. und Eugen IV. stattfanden, mehrere Gesänge komponirte. Die Codices, welche polyphone Musik enthalten, (der älteste ist Cod. 14) sind nachweisbar nach 1480, und zwar mit Schablonen, welche manchmal Noten von 2 Centimeter Durchmesser darstellen, kopirt worden, und die Aeußerung von Ambros (II, 460) »über Musikbücher der päpstlichen Ka-

[1] Aus Houdoy (pag. 194, siehe oben S. 446, 4. Note) wissen wir, daß W. du Fay seine Messe *Ecce ancilla Domini* um 1463 erst komponirt hat, und in diesem Jahre durch seinen Kopisten in die Chorbücher zu Cambrai eintragen ließ. Ein neuer, kaum zu erschütternder Beweis, daß Cod. 14 der Cap. Sixt. jedenfalls nicht zur Zeit, als du Fay Mitglied der Kapelle war, und auch nicht vor 1463 geschrieben ist.

[2] Nur *Cantus* und *Bassus* haben den liturgischen Text ohne Beimischung. *Tenor* z. B. singt: dum sacrum mysterium cerneret Johannes Kyrie leyson; milia

pelle, welche zwischen 1447 und 1455 geschrieben sind«, wobei er besonders die im Cod. 14 enthaltene Messe von *V. Faugues* namentlich nennt, entspricht nicht dem Thatbestande.

Daß aber unter Nicolaus V., sogut wie unter Martin V., Eugen IV. und den späteren Päpsten Calixt III., Pius II. u. s. w. der polyphone Styl neben dem Fauxbourdon in der sixtinischen Kapelle üblich war, erhellt nicht nur aus der oben S. 419 mitgetheilten charakteristischen Aeußerung des Cardinals Capranica, sondern auch aus der Herbeiziehung der Knabenstimmen und aus den übrigen Kompositionen du Fay's und seiner Zeitgenossen bis 1474, welche in den folgenden Paragraphen zur Besprechung kommen.

§ IV. Biographisches und bibliographisches Material aus dem Kapitelsarchiv von St. Peter in Rom.

Unter den Kostbarkeiten dieses Privatarchives, das dem Schreiber dieser Zeilen durch die rühmenswerthe Huld des Hochw. Kapitels der Petersbasilica in liberalster Weise für seine Studien geöffnet wurde, wobei die Archivare *Don Pietro Wenzel* und *Don Giov. Batt. Silvestri* an Entgegenkommen und Freundlichkeit sich gegenseitig überboten, soll uns hier vorzugsweise der Pergamentcodex B 80 beschäftigen, welcher im Katalog als »*Liber Missarum musicae antiquus in cantu figurato*« aufgeführt ist.

Zwei verschiedene Hände arbeiteten an dem wohlerhaltenen, 249 Blätter starken Quartbande; der spätere Kopist schrieb von Fol. 144b ab, die Notenformen sind wie die späteren Petruccischen ◇ ◇ und kleiner als die von Cod. 14 der sixtinischen Kapelle. Den Hauptinhalt bilden Hymnen, Messen, Theile derselben und einige Motetten zu 3 und 4 Stimmen. Die wenigsten Numern tragen den Namen des Komponisten, nur Fol. 31b ist Josquin mit *Dñe non secundum* (siehe Eitner, Bibliographie, etc. S. 518 aus Petrucci 1503), Fol. 100 die auch in Cod. 14 der Sixtina befindliche Messe »*lomme lhomme arme*«, hier mit *P. Caron*[1] gezeichnet, ein 3stim. *Kyrie* von Egidius cervelli, und ein 3stim. *Et in terra* von P. de domarto, also wahrscheinlich: Petrus de domarto.

---

milium christe christe leyson. Im *Contratenor* einmal: Michael Archangelus tuba Kyrie leyson cecinit; ähnlich im *Gloria*.

[1] Houdoy nennt *Caron* auf S. 84 unter Klammer Ph., also Philippus; demnach würden die Cambraier Notizen und die Angabe des Cod. B, 80 zusammenstimmen. Wie *Fétis* zum Taufnamen *Firmin* kommt? Wahrscheinlich durch *Tinctoris* (siehe oben S. 404), der auch von einem Guillermus Faugues schreibt, während die meisten Dokumente von einem *Vincenz Faugues* reden.

Interessant aber sind zwei Kompositionen, welche, obwohl ohne Autornamen, dennoch in Folge des Textes auf den Komponisten schließen lassen, nämlich: Fol. 24b auf Guillelmus du Fay und Fol. 26b auf Loyset compere.
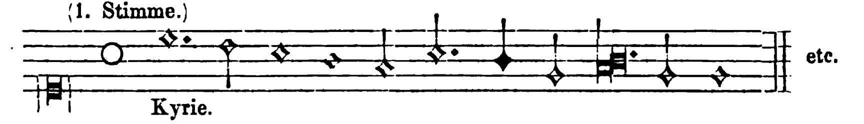
Die 1. musikalische Beilage enthält die Originalnoten des zweitheiligen Tonsatzes, sowie die Auflösung des ersten in jetzt gebräuchlicher Partitur, nebst Reduction auf moderne Schlüssel und Tactverhältnisse.[1]

Man vergleiche nun das in Beilage 2 abgedruckte authentische Testament du Fay's, in welcher die oben (S. 444) im Auszuge aus Houdoy mitgetheilte Bestimmung sich vorfindet: »Wenn die Agonie eintrete, sollen acht Chorsänger kommen, und an seinem Bette mit halblauter Stimme den Hymnus Magno salutis gaudio, dann die Altarknaben mit ihrem Meister und zwei Choristen jene Motette singen, die er unter dem Titel: »Ave regina coelorum« komponirt habe«, — und man wird mein Erstaunen und die freudige Ueberraschung begreifen, als mir im Archiv von St. Peter diese merkwürdige Komposition, gleichsam der »Schwanengesang« Wilh. du Fay's mit dem vollständigen, unleugbar die Intentionen des Komponisten ausdrückenden Texte zu Händen kam.[2]

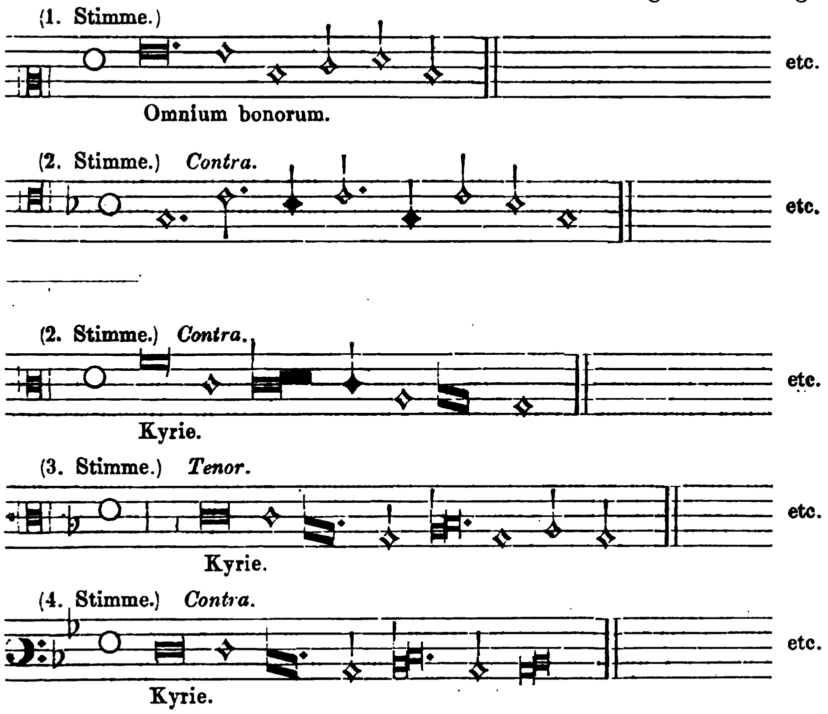
---

[1] Das *miserere tui labentis du Fay, peccatorum ruat in ignem fervorum* im Cantus übersetze ich: »Erbarme dich des sterbenden du Fay (*labi* dahinwelken, also *labitur aetas*), er stürze in das Reinigungsfeuer der Sünder«. *Ignis fervorum*, im Gegensatze zu *ignis gehennae*, dem unauslöschlichen, ewigen Feuer, ist also das »*Fegfeuer*«, um das du Fay zur Abbüßung der lässlichen Sünden und Sündenstrafen demüthig bittet. Im *Tenor* heißt es ausdrücklich: *ne damnemur*, ähnlich wie im »*Dies irae*« beim Satze »*ne cadant in obscurum*«. Aus den Worten: »*juva ut in mortis hora nostra sint corda et ora*« folgt auch Sehnsucht des flehenden du Fay nach einer glückseligen Sterbestunde, ähnlich der Bitte in der kirchlichen Litanei: »*A subitanea et improvisa morte, libera nos Domine*«.

[2] Unmittelbar vor dieser Motette von Fol. 9b—23b steht eine Messe ohne Autorangabe, in welcher der Tenor vom 3. Kyrie an immer die Worte *Ave regina coelorum* (laudamus te, benedicimus te), *ave Domina angelorum* u. s. w., also den liturgischen Text der seit Jahrhunderten in der katholischen Kirche beim Brevier für die Zeit von Lichtmeß bis Gründonnerstag vorgeschriebenen marianischen Antiphon (2. unter vier) zwischen den Meßtext hineinsingt. Ist sie auch von du Fay? Das Thema freilich ist verschieden; die Anfänge des 1. Kyrie sind folgende:
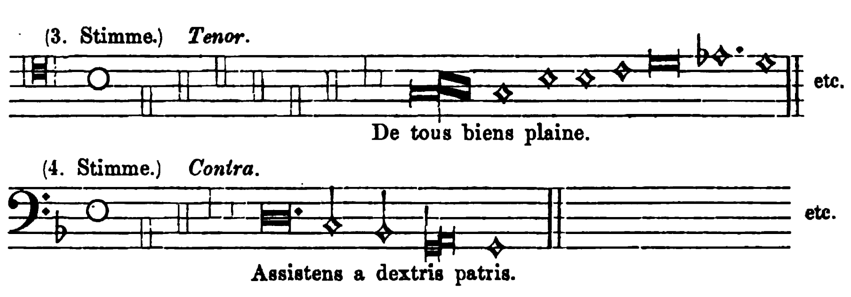


Von sehr bedeutendem historischen Interesse ist endlich in unserem Codex noch eine umfangreiche Komposition, als deren Autor laut Text sich »*loizet compere*« herausstellt. Durch dieselbe ist uns ein aus dankbarem Herzen kommendes Andenken an seine Lehrer und Kunstgenossen überliefert, dessen Erwähnung kein Musikhistoriker in Zukunft unterlassen wird. Die vier Stimmen haben folgende Anfänge[1]:



Wenn diese Vermuthung sich einmal bestätigen sollte, so haben wir in dieser Messe ein prächtiges Beispiel für Mutation und *musica ficta*; 1) Transposition zur Oberquarte im Tenor, 2) Transponirung der Transponirung im Baß (siehe Ambros III, 87), sowie das Dokument für die von Martin Franc dem du Fay und Binchois zugeschriebene Kunst: *de faire frisque concordance en haute et en basse musique, en feinte, en pause et en muance.*

[1] Der vollständige Text (Variante desselben siehe unten § VI Bibliothek in Trient, Cod. 91) lautet: »(*1. Stimme*) Omnium bonorum plena, Virgo parensque serena, que sedes super sidera, pulcra prudens et decora. Nullius manu formata nullus tibi comparari potest certe nec equari. Cui voce angelica dictum est Ave maria. Turbata parum fuisti, sed consulta respondisti. Dulcis fuit responsio data celesti nuncio, per quam statim concepisti natum dei et portasti illum necnon peperisti; et post partum permansisti virgo pura et nitida Virgoque immaculata. 2. Theil. Pro miseris peccantibus, a deo recedentibus funde preces ad filium pro salute canentium. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi; pro



Eine Periode Okeghem sollte man demnach nicht als zweite bezeichnen, da die sogenannte erste Periode Dunstable, Binchois, du Fay, dussart, busnois, caron ganz nahe bei Okeghem und seinen Schülern liegt; diese Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

---

P. dussart, busnois, caron, georget de brelles, cimbalis tui honoris, ac okeghen, des pres, corbet, hemart, faugues et molinet atque regis omnibusque canentibus, scilicet me loizet compere orante. Quorum memor Virgo vale semper Gabrielis ave. Amen.

2. *Stimme:* Omnium bonorum plena, Virgo parensque serena, que sedes super sidera, pulcra prudensque decora, assistens a dextris patris coeli, terre plasmatoris, in vestitu de aurato — nullius manu formata, — dulcis fuit responsio data, per quam statim concepisti natum dei, et portasti illum necnon peperisti; et post partum permansisti virgo pura et nitida virgoque immaculata. 2. Theil. Pro miseris peccantibus a Deo recedentibus funde preces ad filium pro salute canentium. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi; tinctoris ac okeghen, despres, corbet, hemart, faugues et molinet omnibusque canentibus, scilicet me loizet compere orante pro magistris pura mente; quorum memor Virgo vale.

3. *Stimme:* De tous biens plaine — nullus tibi comparari potest. Dulcis fuit responsio data, per quam statim concepisti, omnium bonorum plena, peccatorum medicina, cuius proprium orare est. 2. Theil. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi, — tui honoris; okeghen, de pres, quorum memor virgo vale semper Gabrielis ave. Amen.

4. *Stimme:* Assistens a dextris patris coeli terreque plasmatoris. Turbata parum fuisti, sed consulta respondisti. Dulcis fuit responsio data, per quam statim concepisti natum dei, et portasti illum, virgo pura et nitida virgoque immaculata, omnium bonorum plena, peccatorum medicina, cuius proprium orare est. 2. Theil. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi, ac Okeghem, des pres, quorum memor virgo vale.«

Louis Compère starb am 16. Aug. 1518, konnte also den 1474 verschiedenen W. du Fay wohl zum Lehrmeister gehabt haben. Bei »*cimbala tui honoris*« wäre ich geneigt, das Wort *cimbala* mit »Instrumentalisten« zu übersetzen. Ueber *Compère* siehe den Art. bei Fétis. Baini hat das in den Diarien der sixtinischen Kapelle vorfindliche »*monsieur mon compère*« auf *Louis compère* bezogen, aber mit Unrecht. Der vom Punktator *Charle d'Argentille* so bezeichnete ist *Anton Loyal* alias *Normant*, welcher 1530 und 1540 Kapellsänger war; mehr darüber in späteren »Bausteinen«.

haben du Fay gekannt, seine Lehren und Kompositionen studirt, ihn als ihren »Stammvater« verehrt.

Seine Kompositionen unterscheiden sich sogar gegenüber denen des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts durch größere Einfachheit und rhythmische Wohlgestalt in den Einzelstimmen.

§ V. Bibliothek des Liceo musicale und der Universität in Bologna.

Die großartigste und reichhaltigste Musik-Bibliothek der Welt ist mit Bezug auf Manuscripte und Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts jene von *P. Martini* angelegte, jetzt dem Municipium in Bologna gehörige Sammlung, welche durch den musterhaften Fleiß, die ängstliche Gewissenhaftigkeit und beispiellose Ausdauer des im Jahre 1881 verstorbenen Bibliothekars *Gaetano Gaspari* wohl geordnet und mit einem vorzüglichen, leider unfertigen Zettelkatalog versehen, im dortigen Musikconservatorium aufbewahrt ist. Der Nachfolger Gaspari's, *Caval. Enrico Parisini*, arbeitet, soweit ihm die Professur am *Liceo musicale* Zeit übrig läßt, mit Pietät an dem begonnenen Werke seines Vorfahrers weiter.

Während des Druckes vom 2. Bande der Musikgeschichte lernte *Ambros* diese Bibliothek kennen und benutzte sie auch fleißig im 3. Bande. In der Einleitung (III. B. S. 18) schreibt er: »Der Codex Nr. 37 im *Liceo filarmonico* zu Bologna enthält ein schwarz notirtes, der Schreibart nach etwa Binchois, Brasart u. s. w. verwandtes Credo (*Patrem omnipotentem*), welches mit dem Namen *Tapisier* bezeichnet, wohl jenem *Tapissier* angehören dürfte, den Martin le Franc zusammen mit *Carmen* und *Cesaris* das »Erstaunen von Paris« nennt, sowie auch derselbe Codex von *Carmen* zwei Motetten enthält.[1]

S. 144 a. a. O. bemerkt er, daß dieser Codex aus Piacenza stammt, S. 145 weist er auf die bald zu besprechende Cantate du Fay's zu Ehren des Papstes Eugen und Kaisers Sigismund hin, S. 453 zählt er die englischen Komponisten auf, welche im Codex vertreten sind, nämlich *Jo. Dunstaple*, *Gervasius de Anglia*, *Jo. Benet*, *Anglicus* (*Zacarias* ist nicht als *Anglicanus* bezeichnet) und den bereits von Burney erwähnten *Lionel Power*, der im Cod. 37 einmal auch »*Leonelle polbero*« heißt, und in den Trienter Codices (siehe § VI) noch öfter vorkommt.

S. 486 gibt Ambros das Namenregister der Meister, welche in

[1] Bei *Carmen* hat sich Ambros geirrt, wie aus der unten folgenden alphabet. Liste der Autoren hervorgeht.

Cod. 37 enthalten sind; Gaspari hat nach der etwas flüchtigen Durchsicht des kostbaren Codex von Seite unseres deutschen Musikhistorikers und auf dessen Veranlassung eine minutiös genaue Beschreibung des Inhalts nach Textanfängen, Thematen und Namen verfaßt und in der Bibliothek hinterlegt. Aus dieser gewissenhaften Arbeit theile ich die Namen in alphabetischer Ordnung mit, unter Beifügung der Zahl ihrer in schwarzer und rother Notation aufgezeichneten Kompositionen. Es sind folgende: Jo. Alani (1), mit Bezeichnung de Anglia (4), Anonymi (2), Fr. Anton de civitato (5), Anthonius Romanus (6), Baudet Cordier (2), Benenoit (1), Binchois (6), Bosquet (1), Jo. Brasart (8), Briquet (1), Jo. Ciconie (18), Cursor (1), **du Fay (62)**, Jo. Dunstaple (4), Feragut (6), P. Fontaine (2), Jo. Francho (1), Ar. de Futtis (1), Jo. Franchois de gemblaco (6), Gervasius de Anglia (1), Grenon Nicolaus (3), Grosin (3), Lantius A. de (17), Lantius Hugo de (7), le grant Guilheme (2), Leonelle (3, eine davon mit Beisatz polbero), Jo. de lymburgia (48), Loqueville R. (5), Lovanio (1), De Luca (1), Matheus de Brixia (1), Micinella (1), Christoferus de monte (2), N. Natalis (1), Passet (1), Jo. Reson (4), Jo. Rondelly (1), P. rubeus (1), Hubertus de Salinis (8), Joann. de sarto (2), Tapesier (1), Tomas fabri, scolaris Tapesier (1), Gilet Velut (4), Jac. Vidue (1), N. Zacarie a dognivento, Zacaria Rosetta, Zacaria scabroso, Zacaria du Vilage.

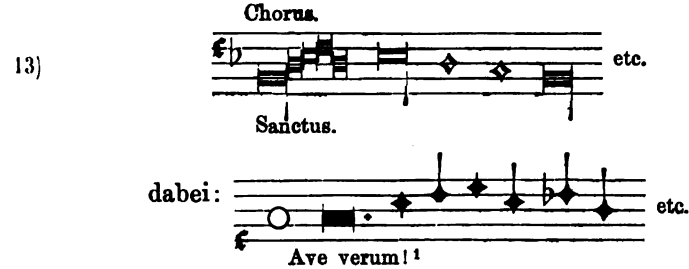
Auf S. 510 endlich beutet Ambros einzelne Texte dieses Codex in glücklicher Weise aus, um darzuthun, wie »Staatscantaten und Festgesänge um 1400« üblich waren.

In vorliegender Studie sollen uns jedoch vorzüglich die 62 Kompositionen du Fay's, soweit sie in ihren Texten historisches Material bieten, beschäftigen. Nach der Numerirung von Gaspari sind von du Fay folgende Kompositionen, zu denen ich die ersten Noten der Oberstimme in Klammern beifüge:

1) Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus zu 3 Stimmen (1. Kyrie *d c h e d c*).
2) Kyrie, 3 v. (*d a a g f e*).[1]
3) Sanctus, 3 v. (*a h a g f e*).
4) Qui tollis, 3 v. (*a h a g f e*).
5) Et in terra pax (*a h a g f e*).
6) Patrem omnipotentem, 4 v. (*a h a g f e*).

[1] Diese 5 Numern sind eigens gezählt (obwohl sie augenscheinlich eine Meßkomposition bilden), da sie von anderen Kompositionen untermischt auf verschie-

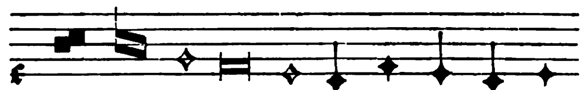
7) Patrem omnipotentem, 4 v. (*a g f e e d cis*).
8) Kyrie, 3 v. (*a h d c h d*).
9) Kyrie in dominicis diebus, 3 v. (*d e d c h*).
10) Kyrie »fons bonitatis«, 3 v. (*g a h c a g h*).
11) Kyrie in semidupl., 3 v. (*g d f e d e f g*).
12) Sanctus, Benedictus und Agnus Dei (*c e f e d c*).
13)



14) Et in terra, 4 v. (*c h a g f e*); siehe Trient Cod. 87.
15) Patrem omnipotentem, 4 v. (*c h a g f e*); siehe Trient Cod. 87.
16) Introitus zu Ehren des hl. Apostels Jacobus: Nimis honorati sunt, 3 v. (*g a b g*) mit folgendem Kyrie (*d f f e d*).
17) Et in terra pax, 3 v. (*c g a g c*) in schwarzer Notation; das gleiche zu Trient in weißer Notation.
18) Hispanorum clarens stella, 4 v. (*a h c h a*).
19) Patrem, 3 v. (*a a h a g f e*).
20) In omnem terram, 4 v. (*a f e f*).
21) Sanctus, 4 v. (*a h c h d*).
22) Agnus Dei, 4 v. (*h g c h a*).
23) Postcommunio: Vos qui secuti, 3 v. (*d f g a*).[2]

---

denen Blättern stehen, nämlich auf Fol. 16, 20, 22, 34 und 36. Bei Nr. 4 ist als Motiv mit Sopranschlüssel beigefügt:



(also schwarze und weiße Note, während bei Nr. 5 nach den 10 schwarzen Noten zwei rothe folgen.)

[1] Während der *Chorus* den liturgischen Text des *Sanctus* und *Benedictus* singt, haben zwei Stimmen (*Duo*) die Worte: Ave verum corpus, natum de maria virgine, vere passum immolatum in cruce pro homine, cujus latus perforatam vero fluxit sanguine; esto nobis praegustatum mortis in examine. O clemens, o pie, o Jhesu fili Marie. Unwillkürlich kommt dem Musiker Mozarts Komposition über diesen Text in den Sinn; aber Parallelen sind unmöglich.

[2] Die Numern 16—23 gehören zum *officium Apostoli Jacobi;* bei 20 ist den zwei Stimmen der Beisatz gegeben: Si trinum queras a summo tolle figuras et

24) Kyrie faulx bourdon, 2 et 3 voc. (*c c d c a*).

25) Et in terra für zwei 3 stimmige Chöre; der 1. Chor beginnt mit Et in terra, die unterste Stimme ist mit weißer, die oberste in schwarzer Notation geschrieben (*d e d h c d*), der 2. Chor antwortet mit laudamus te, der 1. benedicimus te etc., alternirend bis zum Schluß.

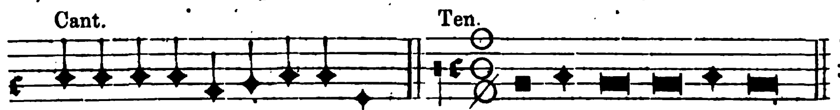
26) Et in terra, 3 v. (*c h a g*) mit dem Beisatz: Ad habendum triplum fuga duo tempora. Tenor und Contratenor »ad modum tube« lauten immer etc. siehe unten Cod. 90 in Trient.

27) Kyrie, 3 v. (*a a c d g f e*).

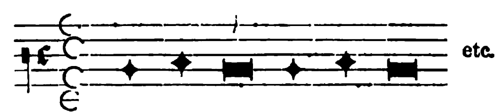
28) Et in terra, 3 v. (*g g a b a g*).

29) Patrem, 3 v. (*a b a a g f g g*).

30) Et in terra de quaremiaux (?) 3 v.



Bei »Qui tollis« sind die Tactzeichen:



31) Magnificat, 3 v. (*f g a h c a f*).

32) Supremum est[1] 3 v. (*g e f g a*) au faulx bourdon; Festgesang, vor der Krönung Sigismund's zum römischen Kaiser durch Papst Eugen IV. in Rom (31. Mai 1433) verfaßt. Jedenfalls ist die Komposition nicht vor 1431 gemacht, auch wohl nicht nach 1433, denn rex wäre Beleidigung gewesen, nachdem Eugen ihn zum *imperator* gekrönt hatte.

---

simul incipito dyatessaron in subeundo, also ein fauxbourdon in Quarten, erinnernd an das »sogenannte« Hucbaldische Organum; in Terzen resp. Sexten umgewandelt, heute noch in der Sixtina üblich.

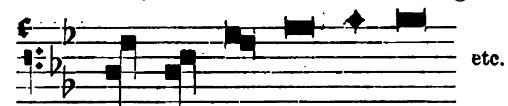
[1] Der ganze Text lautet: Supremum est mortalibus bonum pax, optimum summi dei bonum. Pace vero legum prestancia viget atque recti constancia. Pace dies solutus et letus nocte sompnus trahitur quietus. Pax docuit virginem ornare, auro comam crinesque nodare. Pace vivi psallentes et aves patent leti collesque suaves. Pace dives pervadit viator tutus, arva incolit arator. O santa pax diu exspectata, mortalibus tam dulcis tam grata; sis eterna, firma, sine fraude, fidem tecum semper esse gaude. Et qui nobis, o Pax, te dedere possideant regnum sine fine; sit noster hic pontifex eternus Eugenius et rex Sigismundus.

33) Isti sunt agni novelli (Choral) mit dem *Tenor*: Balsamus et munda cera, 4 v.[1]

34) Inclita stella, 4 v. Die 1. Stimme: »est fuga de se canendo de tempore perfecto et simul incipiendo et est concordans si placet absque contratenore« ist auf 6 Linien in schwarzer Notation geschrieben, ähnlich den Kompositionen des noch älteren Codex 87 der *Laurenziana* in Florenz (siehe über denselben Ambros III, 483 und oben die Notizen zu *Kade* über *Squarcialupo*).

35) Rite maiorem jacobum canimus, 3 v. (*a f a g*), ein Hymnus auf den Apostel Spaniens, den heil. Jacobus.

36) Gaude Virgo mater Christi, 4 v. Drei Stimmen haben die Noten auf 5 Linien ohne b, die 4. Stimme aber ist geschrieben:



37) Vergine bella, 3 v. (*d d d a h a g f e d*), die erste der Canzonen Petrarcas »le Vergini« betitelt; siehe auch Palestrina's 5 stimmige Kompositionen im 29. Bande der Gesammtausgabe seiner Werke.

38) Sancte Sebastiane, 4 v. (*a g f e d*), Gebet zu diesem Patrone gegen die Pest, um Abwendung derselben in Mailand.[2]

39) Par droit ie puis bien complaindre, 3 v. (*a a g f b*).

40) Ein Lobgesang auf Maria: Flos florum, fons ortorum, regina polorum, 3 v. (*c h a f g a*).

---

[1] *Agnus Dei* heißen jene wächsernen Lammbilder, welche der Papst im 1. und 7. Jahre seines Pontificates am Osterdienstag feierlich weiht, wobei von Seite der Sängerkapelle unter andern Antiphonen und Hymnen, welche sich auf den Tod und die Auferstehung Christi beziehen, auch obige Antiphon *Isti sunt* vorkommt. Du Fay besaß ein solches *Agnus Dei* als Präsent des Simon le Bretone und schenkte es zu einem Muttergottesbild. Heute noch werden diese *Agnus Dei* an Samstagen *gratis* an diejenigen Personen vertheilt, welche sich darum bewerben. Im Texte wird die Bereitung desselben angedeutet: »Balsamus et munda cera cum crismatis unda conficiunt Agnum.« *Tenor* ist zweimal geschrieben, das 1. mal mit der Vorschrift: Tenor dicitur de modo perfecto et tempore imperfecto simili modo retrogradendo, das 2. mal: Canon tenor dicitur per semi et eodem modo retrograditur, accipiendo pro fine nigras. Uebrigens scheinen die beiden Schenkungen von *Agnus Dei*, welche im Testament du Fay's erwähnt werden, Goldmünzen gewesen zu sein, welche in Frankreich zu jener Zeit unter dem Namen *Agnus* oder *montones* (*moutons*) geprägt wurden und ein Lammbild als Gepräge hatten. Sicher ist bei dem testamentarischen Präsent an die Mutter seines Täuflings (*commatri mee, uxori Jacobi Hardi unum ex meis Agnis Dei de puro auro*) eine Goldmünze gemeint.

[2] ». . . . tu de peste hujus modi me defende et custodi et omnes amicos meos . . . . tu mediolanus cives hanc pestilenciam si vis potes facere cessare . . . . Eine andere Stimme singt: O martir sebastiane, tu semper nobiscum mane etc.

41) Anima mea liquefacta est, 3 v. (*g h c d e d e*).
42) Introitus auf das Fest des heil. Apostels Andreas: mit italien. und latein. Text. Der Tenor singt: Andreas Christi famulus[1], die übrigen 2 Stimmen: »Apostolo glorioso da dio electo a evangelizare al popolo greco.«
43) Basilissa ergo gaude, quia es digna omni laude, Cleophe clara gestis a tuis de maletestis in Ytalia principibus magnis et nobilibus etc. Eine Erklärung dieses Festgedichtes auf die Familie *Malatesta* könnte nur nach Detailstudien über dieselbe möglich werden.[2] (*a g f e d*).
44) O gemma, lux et speculum, 4 v. (*a g a h a g f e*) ein Festgesang auf den heil. Nicolaus von Bari.
45) O beate Sebastiane, 3 v. (*c c h a g*); intercede.... ut a peste epidimie (?) et morbo liberemur. Amen.
46) Hymnus: Conditor alme siderum.
47) - - Criste redemptor omnium.
48) - - Hostis herodes impie.
49) - - Jhesu nostra redemptio.
50) - - Veni creator spiritus.
51) - - O lux beata Trinitas.
52) - - Urbs beata iherusalem.
53) - - Criste redemptor omnium.
54) - - - - - 4 voc.
55) - - Tibi Criste.
56) - - Ut queant laxis.
57) - - Aurea luce.
58) - - Exultet coelum laudibus.
59) - - Deus tuorum militum.
60) - - Sanctorum meritis (4 v.).
61) - - Iste confessor.

(zu 46–61:) Diese 16 Hymnen (54 und 60 ausgenommen) sind zu 3 Stimmen komponirt, und zwar so, daß die erste Strophe mit den noch üblichen gregorian. Melodieen in fauxbourdon, die 2. Strophe im polyphonen Satze gesungen werden.

62) Prosa de nativitate domini: Regem regum intacte profudit (4 v.) (*g a g a c h g*).[3]

---

[1] Dabei die Bemerkung: Et dicitur bis, primo de modo perfecto et tempore imperfecto, secundo per terciam demptis primis pausis et nota sequente.

[2] Die bekannten Persönlichkeiten der Familie Malatesta am Anfange des 15. Jahrhunderts sind: Carlo und Pandolfo, beide »generali di s. chiesa«, sowie Carl der Jüngere, welcher um 1435 Pesaro dem Fortebraccio entriß, und von Eugen IV. als Lehnsherr bestätigt wurde.

[3] Ueber Prosen und Hymnen verweisen wir auf das seltene Werk: *Elucidatorium ecclesiasticum* commentirt von *Jud. Clichtoveus*, zu Basel bei Jo. Frobenius 1517 in Kleinfolio gedruckt. Die obige Prosa ist übrigens daselbst nicht angegeben.

Die sämmtlichen Kompositionen du Fay's in diesem Codex setze ich in die Zeit vor 1437, da die Texte sowohl, als der noch wenig entwickelte charakteristische Styl, ferner die übrigen im Codex vertretenen Komponistennamen, und endlich die Notation auf diese Periode hinweisen. Die schwarzen mit rothen Noten vermischt hören übrigens mit Blatt 79 auf und machen den schwarzen mit weißen (leeren) Noten Platz. Nur auf Blatt 110 und 243 sind schwarze, rothe und weiße (leere) Noten gebraucht.

Die Universitätsbibliothek in Bologna bewahrt in der *aula dei Manoscritti* unter No. 2216 einen Manuscriptcodex von 57 Blättern (114 Seiten), 40 cm hoch und 29 cm breit, mit der Aufschrift am Einband: *Kyrie et alia cum notis musicis. Cod. Saec. XV.*[1] Die fünf Linien sind roth, die Notation ist schwarz und weiß (vacua, statt der rothen), ein Umstand, der die Entstehung des Manuscriptes für die Zeit vor 1440 anzunehmen berechtiget.

Von G. du Fay (auch G. du y) sind:

1) (S. 9) Chirie, Christe, Chirie, 3 voc. (gleich mit No. 10 in Cod. 37 des Liceo music.).
2) (S. 32 und 33) Patrem omnipotentem, 3 v. (*d*, *cis*, *d*, *h*).
3) (S. 34—37) Patrem omnipotentem, 3 v. (*c h a g fis e fis*).
4) (S. 36). Nur die Worte: Quod vetustas suffocat. Et ad vitam revocat. Nam se deus collocat in virgine Maria etc., ohne Musiknoten.
5) (S. 37) Verbum caro factum est, 3 v. (*f d c g f*).
6) (S. 38—41) Patrem omnipotentem, 3 v. (*c d* [weiß *h a*] *g a gis*)
7) (S. 41) Ave preciosa gemma, 2 v. (*g h c d*).
8) (S. 42 und 43) Sanctus, 3 v. (mit Thema wie No. 6).
9) (S. 43) Gaude flore virginali, 3 v. (*c e f g*).
10) (S. 44 und 45) Agnus Dei, 3 v. (*c* [weiß *h a*] *g d*); die Tenorstimme ist *Latenur* genannt.
11) (S. 44 und 45) Ave verum, 3 v. (*a g a h a*).
12) (S. 52—55) Patrem omnipotentem, 3 v. (siehe Cod. 37, Lic. Bol., No. 37).

[1] Die genaue Beschreibung dieses Codex verdanke ich der liebenswürdigsten Dienstfertigkeit des Advocaten *Leonida Busi* in Bologna, der mit ebensoviel Eifer als Kenntniß historisch musikalischen Studien obliegt, und für Italien das zu werden verspricht, was in Deutschland seine Standesgenossen Kiesewetter, Ambros u. ähnl. waren. P. Gio. Batt. Martini verfaßte zu diesem Codex, welcher ursprünglich im Besitze des P. Trombelli, General der regulirten Chorherren bei S. Salvatore in Bologna war und aus Brescia stammt, ein alphabetisches Register mit Anmerkungen.

13) (S. 54 und 55) Italien. Madrigal; Merce te chiamo o dolze anima mia, 2 v. (*g g e f f*).
14) (S. 56—57) Supremum mortalibus, 3 v. (siehe Cod. 37 Lic., No. 203 u. Trient); hier noch der Beisatz: Pro pace pro duobus magnis luminaribus mundi. P. Martini bemerkt dazu: »*Tenor* und *Contralto* überschreiten das Liniensystem, ersterer umfaßt 12 Töne.«
15) (S. 64—65) Alma Redemptoris, 3 v. ([weiß *c h a*] *g a f e*).
16) (S. 65) Ave fuit prima salus, 3 v. (*d f g h c*).
17) (S. 66—67) Tota pulchra es, 3 v. (*c h a d*).
18) (S. 67) Agnus Dei, 2 v. (*c c h a g*).
19) (S. 68—69) O pulcherrima mulierum, 3 v. (*c h e d*).
20) (S. 69) Ave Regina celorum (*a a g f*).
21) (S. 70—71) Vergine bella, 3 v. (siehe Cod. 37 Lic. Bol., No. 234).
22) (S. 102—103) Invidia inimica, 4 v. (*g f e d*).
23) (S. 110) Belles vuilles, 3 v. Vor Beginn des Textes ist eine Art Instrumentalvorspiel (*d c d h a g* etc.); der Text hat die Noten: *h d d h*).
24) (S. 112) Vous soies la tres bien venue, 3 v. (*a a a g c h a g*).
25) (S. 113) Pour honorer ma gentil damoyselle, 3 v.; Instrumentalvorspiel (*d c d h g*), zum Texte *d e f g h g d* etc.

Auch in diesem Codex ist die Mehrzahl der Kompositionen von Wilh. du Fay; der Rest vertheilt sich in folgender Weise: Alfat(?) 2 Numern, Anonymus (1), Fr. Antonius de Cividale (2), Arnaldus (5), Arnoldus de Latinis (vielleicht identisch mit Arnoldus?) (3), Binchois (6)[1], gregorian. Choral (3), Jo. Cichonia (12), Dumstable (!) (3)[2], B. Feragut (3), Grossim (2), Nicolaus de Capua (1), Prepositi Brixiensis (2)[3], Rezon (3), de Vala (7, von denen 3 de Va gezeichnet sind) und Ugo de Latinis (3). Aus dem Texte *Christus vincit*[4] von *Ugo de Latinis* geht hervor, daß der Codex nicht vor 1423 geschrieben ist, da Francesco Foscari in diesem Jahre Doge von Venedig wurde.

[1] Chirie, Criste, Chirie 3 v. in weißer Notation, 2) Magnificat 3 v., 3) La bianca veste pellegrina, 3 v., 4) Fuggir non posso, 5) Deducto sei a quel che mai non fusti, 3 voc., 6) O bella rosa, 2 voc.

[2] Et in terra 3 v., 2) Ave maris stella, 2 voc. *a faux bordon*, 3) Et in terra (*g g f b a*). Der *Contra* übersteigt das Liniensystem und hat 11 Töne Umfang.

[3] Wahrscheinlich mit »Propst von Brescia« zu übersetzen, also Propst der regulirten Chorherren in Brescia.

[4] Der Text lautet S. 60—61: »Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat. Domino nostro Francisco Foscari, Dei gracia inclito duci Venetie, Dalmacie atque Croacie, et dominatori quarte partis et dimidii totius imperii romani. Salus, honor, vita, et victoria. Amen.« 1428 kam Brescia unter venetianische Herrschaft.

Einen während des Druckes dieser Studie durch Herrn Leonida Busi mir angezeigten Codex in Modena, welcher ebenfalls Kompositionen von du Fay enthält, werde ich noch am Schlusse (bei den Registern) auszüglich besprechen können.

§ VI. Die Codices des Domkapitelarchivs in Trient.

Die Entdeckung dieser kostbaren Sammlung, eines umfangreichen Repertoriums für die Musik des 15. Jahrhunderts bis circa 1470, verdanke ich einem glücklichen Zufall[1]. Da diese Schätze bisher von Niemandem gekannt und beschrieben worden sind, so glaube ich in Kürze auch jene Kompositionen erwähnen zu müssen, welche du Fay nicht zum Autor haben.

Jahrelange Studien sind nothwendig, um diese Reichthümer zu heben und der Musikgeschichte ganz und voll nutzbar zu machen. Mein Beruf und die übrigen Arbeiten hindern mich an diesem Unternehmen; ich würde aber erfreut sein durch diese wenigen Andeutungen irgend Jemanden anregen zu können, der mit paläographischen, musikalischen, historischen, philologischen und liturgischen Kenntnissen ausgestattet, nach Spezialstudien über den gregorianischen Choral, die mittelalterlichen Theoretiker, das damalige Ton- und Notensystem, die Entwicklung der mehrstimmigen Musik und des Contrapunktes, frisch an die Arbeit zu gehen sich berufen fühlt.

In den sechs Codices liegt zugleich eine Geschichte der Umwandlung für die Schreibweise, welche nach dem Verlassen der schwarzen (Choral-) Note erfolgte.

Einige Tonsätze (besonders in Cod. 92) sind noch mit schwarzrothen Noten, die meisten mit weißschwarzen kopirt, und dabei ist besonders die Vergleichung mit Cod. 37 in Bologna wichtig, aus welchem viele Stücke herübergenommen wurden, indem die schwarze Note in eine weiße, die rothe aber in die schwarze umgeändert ist. In Bezug auf Unterlage und Vertheilung des Textes herrscht in diesen 6 Codices, sowie in sämmtlichen mir bekannt gewordenen Manuscripten jener Epoche keine Ordnung und kein Gesetz. Die meisten Gesänge machen den Eindruck, als hätten die Komponisten nur an die Noten gedacht, und die Textworte erst nachträglich unterlegt. Nicht das Wort und dessen Sinn, sondern die Note und deren rhythmischer Wechsel stehen im Vorder-

---

[1] Mit besonderem Danke nenne ich als Vermittler und Ursache dieser Entdeckung Se. Excellenz Mons. *Giovanni de Montel Treuenfest,* camerlengo della S. R. R. etc. etc. und den Hochw. Generalvikar und *Kapiteldekan Mons. Baldassari,* sowie den Archivisten *Can. Stefanelli.*

grund; die instrumentale Erfindung und Stimmung ist vorherrschend.

Gehen wir zu den einzelnen wohlerhaltenen Quartbänden nach der gegenwärtigen Numerirung über.

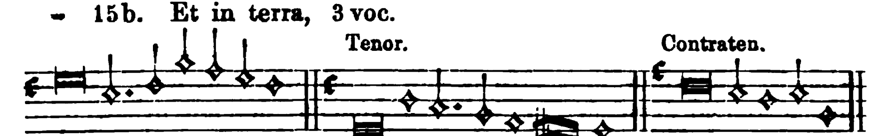
Cod. 87. Folgende 26 Numern sind mit dem Namen G. du Fay verzeichnet.

Fol. 1. Et in terra pax, 3 voc. (In Bol. Nr. 145 als Theil des Officiums vom heil. Jacobus), weiße und schwarze Notation gemischt, der ganze Text nur in der 1. Stimme, in den übrigen zwei nur die ersten Worte.

Fol. 10b. Et in terra pax, 4 v. (In Bol. Nr. 138), weiße Notation Text nur in 1. und 2. Stimme.

- 12b. Patrem omnipotentem. (In Bologna Nr. 140), weiße Notation.

- 15b. Et in terra, 3 voc.



Fol. 57b. Benedicamus dnõ, 3 v.

- - - Vos qui secuti estis, 2 v.

- - - Vasilissa ergo gaude, 4 voc. 2. Stimme: Cleophe clara. 3. Stimme: Concupivit rex, 4. Stimme: ohne Text. (In Bol. Nr. 273).

- 61. Isti sunt duo olivae, Prosa zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus, 4 v.

- 64. In epiphania Dñi. Prosa: Epiphaniam Dnõ canamus gloriosam, 4 v.

- 65b. In ascensione Dñi. Prosa: Rex omnipotens die hodierna, 4 v.

- 93b. Kyrie de Apostolis, 3 v.

- 94b. - - Martiribus, 3 v.

- - - - in summis festivitatibus, 3 v.

- 95b. Ecclesie militantis Roma sedes, 3 v. Preisgesang auf Papst Eugen IV., und Hinweis auf die Beilegung der Streitigkeiten mit Venedig. Vielleicht 1436 bei Gelegenheit des Bündnisses zwischen Florenz, Venedig und Franc. Sforza gegen Visconti, Mailand und Genua komponirt.

- 101b. Kyrie faulxbourdon de apostolis.

- 113b. Hymnen zu Ehren des heil. Anton von Padua, 4 v.[1]

[1] 1. Stimme und Tenor: O proles yspanie, | pavor infidelium, | Nova lux ytalie, | nobile depositum | Urbis paduane | fer Antonii gracie | Christi patrocinium, | ne pro lapsis venie | tempus breve creditum | defluat inane. | Amen.

Der zweite Contratenor ist ohne Text.

Fol. 115b. Respons. de b. Anthonio: »Oneris miracula, mors et cor calamitas.«

- 119b. Donnes lassault, 3 v.; ohne weiteren Text, augenscheinlich Instrumentalsatz, mit noch zwei ähnlichen Tonsätzen.
- 125b. Veni dilecte mi, 3 v.
- 134b. Puis que celle que me tent, 3 v.
- 135b. Mon bien, m'amour, 3 v.
- 136b. Zwei weitere französische Chansons.
- 151b. Patrem omnipotentem, 3 v.
- 153. Bien doy servir, 3 v.

Von Fol. 155 bis 166 hat der Codex fünf rothe Linien; die Notation wechselt zwischen *vacuae* und *nigrae*.

Fol. 175b. Anima mea liquefacta est, 4 v.; ein Contratenor singt die Worte Salve cara Deo, tellus sacratissima. (In Bol. Nr. 265).

Der Codex schließt mit Blatt 265, die meisten Kompositionen sind ohne Namensangabe der Autoren, aber alle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Man sieht, daß der Kopist sich die Mühe nahm, eine Mustersammlung dieser Epoche zusammenzuschreiben, aber die schwarzrothe Notation in die weißschwarze zu verändern. Der Raum und Zweck dieses Art. gestatten nicht, eine ausführliche Beschreibung des Manuscriptes und thematischen Katalog derselben zu publiciren, aber zum Beweise der außerordentlichen Wichtigkeit seines Inhaltes führe ich kurz die Namen an, welche durch Kompositionen vertreten sind, nämlich: je eine von *Anglicus* (welcher Engländer?), *Joh. Benet*, *Joh. legrant*, *Bloym* oder *Eloym*, *C. de marques*, *Georgius de brugis*, *ludovicus de arimino*, *Leonellus*, *Pugnare*, *Egidius velut*, *Zacharias de teracina*; je zwei von *Grossin*, *Burgois*, *libert*; drei von *Dunstable* (ein *Salve Regina*, *Kyrie* und *Sanctus*, jedes zu drei Stimmen); je 7 von *Joh. Rollet*(?) oder *Poullet* (?) und *Jo. Verbene* (? sehr undeutlich!); 9 von *Joh. Brassart*; 17 von *Binchois* (Kyrie, Et in terra, Patrem, 1 Magnif. IV. toni, Asperges me, Gloria, laus et honor, Beata mater, Inter natos mulierum, 4 franz. Chansons theils zu 3, theils zu 4 Stimmen).

Contratenor singt: O sidus yspanie | gemma paupertatis | Antoni pars sythie | forma puritatis | tu lumen Italie, | doctor veritatis, | ut sol nitens padue | e signis claritatis. Das Wort *sythie* ist mir unverständlich. Antonius war aus Lissabon, ging 1221 als Missionär nach Afrika zu den Mauren, wurde dann Schüler und Freund des heil. Franz von Assisi, starb in Padua 13. Juni 1231, und wurde schon 1232 von Papst Gregor IX. unter die Zahl der Heiligen aufgenommen. Vielleicht diente obige Komposition zur Centenarfeier in Padua 1432.

Den Löwenantheil behält du Fay mit den oben citirten 26 Numern, und es ist möglich, daß unter den über 60 anonymen Kompositionen des Codex noch die eine oder andere aus seiner Feder stammt.

Cod. 88 ist noch inhaltsreicher als der vorhergehende, er zählt nämlich 422 Blätter, aber die meisten Kompositionen sind ohne Namen der Autoren. Vollständige Offizien mit *Introitus*, *Graduale*, *Alleluja*, *Communio*, des »*Commune Sanctorum*« und der Hauptfeste des Kirchenjahres, gleichsam ein Vorläufer des *choralis constantinus* von *Heinr. Isaac*, eine Menge Hymnen, Prosen. Magnificat, Motetten, die meisten Numern mit langgedehnten Melismen und Neumen, wie sie der Okeghemperiode eigen sind, das *Ordinarium Missae* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus) gewöhnlich im Zusammenhange, füllen den deutlich geschriebenen Quartband, bei dem leider der obere Rand durch Feuchtigkeit, an manchen Stellen sehr stark, beschädigt ist.

Von du Fay dürfte wohl die ganze Messe »Deus creator omnium« 4 voc. sein, welche die Ueberschrift trägt (fol. 31—35): *Caput duffay*. Houdoy (siehe oben S. 446) theilt uns wenigstens mit, daß du Fay die *Kyrie* einer Messe *caput* im Jahre 1463 zu Cambrai in die Chorbücher eintragen ließ, und Fétis gibt den Titel »Deus creator« S. 328 im 5. Bande der histoire générale. Hiemit ist auch, besonders im Zusammenhalt mit den Notizen im Cod. 89, die Zeit der Abschrift von Cod. 88 näher bestimmbar und jedenfalls nach 1463 zu setzen. Auf 97b (nach einer 3 stim. Chanson »*Puis que mamour*« von Dunstable) ist die Messe *Se la face pale* von du Fay, aber ohne Angabe des Komponisten.

Außer den anonymen Numern finden sich nur folgende Komponistennamen vertreten: Cellis (?) 9b; Dunstable 84b; Fr. Johannes Cornago fol. 276b; Jo. Okeghem mit zwei Messen fol. 286b, ohne Titel, fol. 411b Missa: »le serviteur«; Jo. touront: O florens rosa, 3 v. 301b und 351 Pange lingua 4 v., Simon de Insula 304b; Standley 314b mit einer 3 stim. Messe ohne Titel; Petr. de domarto fol. 401b 4 stim. Missa: »Spiritus almus«.

Bemerkenswerth ist ein 4 stim. Satz fol. 360b ohne Autorangabe und Text, mit der bloßen Ueberschrift »Crist ist erstanden«, sowie ein ähnliches *Agnus* mit dem Beisatz im Tenor: *Erans agnus. Grune Linden.* Wir werden in den folgenden Bänden noch mehreren deutschen Tonsetzern begegnen, welche den Styl von du Fay gut begriffen hatten, so daß dem Inhalte des Lochamer Gesangbuches eine erwünschte Bereicherung durch gleichzeitige Arbeiten, ja durch Namen deutscher Tonkünstler zugeführt werden kann.

Cod. 89 bringt uns wohl von Guill. du Fay keine Komposition, aber die Gewißheit, daß die 6 Bände im Trienter Domarchiv von einem fleißigen und kunstsinnigen Einwohner der lieblichen Stadt Trient, der sich in Cod. 90 als ein Deutscher entpuppt: *Scriptum notatum per Johanem Wiser*, im Laufe vieler Jahre zusammengeschrieben wurden.

Fol. 199 steht nämlich ein zehnstrophiger Hymnus: »*Clerus istius venerandus orbis*« ohne Musiknoten, welcher die Zeit der Kopie genauer zu fixiren gestattet, da es in der 6. Strophe heißt: *Praesul Hinderbach utinam Johannes sis pater clemens* etc. *Johannes IV. Hinderbach de Rauschenberg Hassiensis* war Fürstbischof von Trient vom 30. August 1465 bis zu seinem Tode 21. September 1486, und der Nachfolger von *Georgius II. Hack de Temeswald Silesianus*, welcher vom 17. October 1446 bis 22. August 1465 den Stuhl des heil. Virgilius in Trient inne hatte. Diese 10 Strophen sind also im Jahre 1465 geschrieben worden, als der Sammler in Trient auf fol. 199 angekommen war, und Codex 89 ist jünger als Codex 90.

Die meisten Numern des 425 Folien (850 Seiten) starken Bandes sind namenlos mit folgenden Ausnahmen: Heyne (fol. 25b) ein 3 stim. Tonsatz ohne Text; fol. 120 »Concordancie O rosa bella cum aliis tribus, ut posuit Bedingham et sine his non concordant«; f. 238b. Hermanus de Atrio zwei Tonsätze ohne Text; 258 Toront Messe »Monyel«; 294b Jo. bassere M. »Christus surrexit«; 389b 3 stim. textloser Satz von Jo. Martini. [1]

Deutsche Motto's ohne ganzen Text finden sich fol. 143 »*Wunsch alles Lustes*«, 3 v. und »*Sendliche pein hat mich verwundt*«, 3 v. 354b ein *Salve Regina*, bei dem der Tenor den deutschen Text »*Hilf und gib Rat*« singt, endlich ein 4 stim. Tonsatz: »*Heya, nun wie sie grollen*«[2] etc., und als Curiosum fol. 402 ein 3 stim. Satz, bei welchem jede Stimme auf acht Linien geschrieben ist.

---

[1] Eine höchst interessante, umfangreiche, 5 stimmige Komposition in zwei Theilen, ohne Autorname, beginnt fol. 129b. Jede der 5 Stimmen singt andere Texte, der *Tenor* bloß: »Pacem deus reddidit«, der 1. *Contratenor:* Lilia nunc flores spargunt variosque colores. Aus den übrigen Worten ersehen wir einen Freudengesang über die Vertreibung der Engländer aus Frankreich, speziell *Bordeaux* (*burdegala*) und sogar die Jahrzahl 1451. Vgl. hiezu *Wallon, Jeanne d'Arc*, welcher S. 367 die Abbildung einer im gleichen Jahre geprägten goldenen Medaille bringt.

[2] Die Melodie des Tenor, welcher von drei Stimmen im polyphonen Satz umgeben ist (eine einzige Quinte stört die Correctheit der Bewegung), lautet:

Cod. 90 ist in der Zeit von 1446—1465 durch Joh. Wiser entstanden[1] und umfasst 465 Folien.

Mit dem Namen »du Fay« sind folgende 8 Numern gezeichnet:

Fol. 72b ein 3st. Kyrie.

Fol. 81b ein 3st. Kyrie de martiribus.
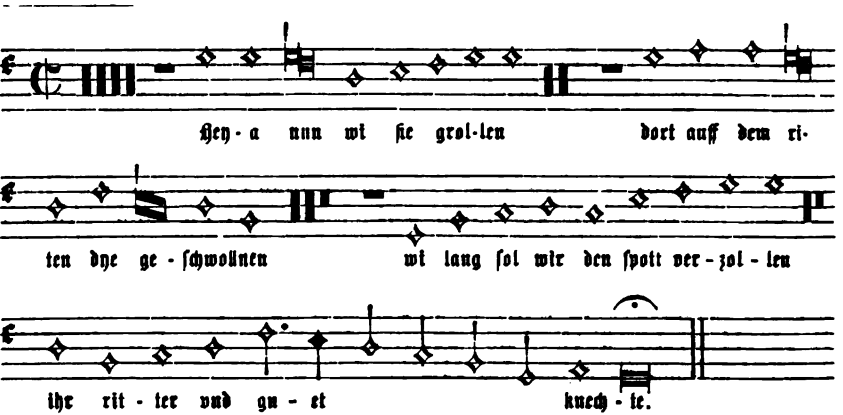
Fol. 131b Et in terra »Fuga duorum temporum«[2] (auch in Bologna Nr. 180. siehe dazu Ambros 3. Band, S. 49, Anm.)

Fol. 288b Salva nos Dñe, 3voc.

Fol. 303 Adyeu quitte le demeurant 3v. ohne weiteren Text.

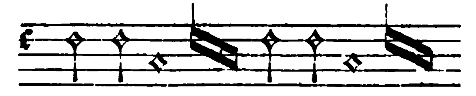
Fol. 365 Randre vous vueil 3v. ohne weiteren Text.

Fol. 420 Alleluja. Veni sancte Spiritus, 3v.



[1] Fol. 463 heißt es: Ob id laudes inclitus praesul Georgius soli Deo. ... orante beato Virgilio patrono. Wie oben (S. 487) bemerkt, war Georg II. in dieser Zeit Fürstbischof in Trient, das den hl. Virgilius als Diöcesanpatron verehrt. Die Cod. 87, 88 und 89 sind kalligraphisch sorgfältiger als die folgenden 90, 91, welche etwas flüchtiger geschrieben sind. Cod. 92, der älteste und wichtigste dieser unschätzbaren Sammlung, ist sicher nicht von Joh. Wiser, mag ihn aber zur Fortsetzung der Mustersammlung angeregt haben.

[2] Nur eine Stimme ist mit dem liturgischen Text des *Gloria* versehen, die beiden andern ohne Text wiederholen unaufhörlich



sich gegenseitig nach je vier Pausen ablösend. Gegen Schluß wird *c c e c g*, dann *c e c g*, dann *c c g*, *c g*, endlich *c g*, dann verhallend nur mehr *c* durch Pausen unterbrochen, einmal auch *d c*, *g e c d c g* geblasen. Auf fol. 92b des gleichen Cod. steht ein »*Kyrie tube*« mit ganz gleichem Contratenor, aber ohne Autor; es könnte also wohl ebenfalls du Fay angehören!

Fol. 459b Benedicamus Dño 3v., das die nämliche Melodie wiedergibt, wie sie heute noch in der katholischen Liturgie an den höchsten Festen gesungen wird.

Für die übrigen Kompositionen, unter denen wieder wenigstens zwei Drittheile anonym sind, begnügen wir uns mit Aufzählung der Autornamen. Mit je einem Tonsatz sind vertreten: Arthus de bemollis venetus, Benigni, Constans, Cousin,[1] Dunstaple (ein 2st. *Salve regina*), Jo. gayus, Jo. legrant, Hainricus Collis, hert, M. de salice, Ludwig Krafft (259b ein 3st. *Terribilis est*); mit 2 Stücken Leonell anglicus; mit je 3 Numern Christophorus Antonii und bedingham;[2] mit 10 Numern Pyllois,[3] unter welchen auf Fol. 344b auch eine mit deutschem Text: »So lang Si mir in meinem synn, sol sie blüen«, zu 3 Stimmen. An Gesängen mit deutschen Textanfängen ohne weitere Fortsetzung sind zu verzeichnen: Fol. 227b *Crist ist erstanden* 3v., Fol. 295b *Mein Hertz in stater Trewe* 3st., das bereits erwähnte »*So lang Si*« von Pillois, Fol. 348 »So lieb geschicht« 3v.

Cod. 91 halte ich für den jüngsten. Für Autornamen liefert er die geringste Ausbeute, da die meisten auf den 259 Blättern verzeichneten Kompositionen ohne Komponistenangabe geschrieben sind. Aeußerst wichtig und werthvoll aber ist die veränderte Textversion der schon oben S. 473 besprochenen Komposition von *Loyset Compère*, welche von Fol. 33b—35 ohne Autorname steht und einige Erweiterungen und Abänderungen enthält. Die 1., 2. und 4. Stimme beginnen mit dem Texte *Omnium bonorum plena*, der Tenor singt *De tous biens plaine*; dann lauten die Texte der einzelnen Stimmen, durch Pausen unterbrochen, welche ich hier mit senkrechten Strichen andeute, folgendermaßen:

---

[1] Fol. 436b schrieb dieser eine ganze Messe »*tubae*«, in welcher mit Ausnahme der 1. Stimme die beiden andern, wie du Fay gethan, als Blasinstrumente behandelt werden.

[2] Auf fol. 383b ist er mit dem komischen Beinamen »langinstiss« versehen; doch halte ich ihn für einen Landsmann von Dunstable und Leonell.

[3] Ich finde in meinen Notizen aus Arch. s. p. und Staatsarchiv einen *Jo. pillois* (auch *puyllois*, *pullois*) als päpstlichen Sänger von Dez. 1447 bis Nov. 1468, also in der Zeit, in welcher auch unsere Trienter Codices entstanden sind; auch den übrigen Namen begegne ich oft in meinen umfangreichen Archiv- und Bibliotheknotizen. Es würde aber zu weit führen, ihren Spuren in dieser Specialarbeit über du Fay nachzugehen.

1. Stimme.	2. Stimme.	3. Stimme.	4. Stimme.
Pro miseris peccatoribus a deo recedentibus funde preces ad filium pro salute canentium. Et primo pro G dufay pro quo me mater exaudi | pro Jo. Dussart, busnoys, caron, Gorget de brelles | cimbalis tui honoris ac okeghem, des pres, corbet, hemart faugues et molinet ac regis omnibusque canentibus videlicet et me loyset compere orante | quorum etc.	Pro miseris etc. wie die 1. Stimme bis exaudi, dann folgt: luna totius musice atque cantorum lumine | magistris cantilenarum de brelles, tinctoris cimbalis | ac okeghem, des pres, corbet, hemart, faugues et molinet atque regis, omnibusque etc. wie oben S. 474 im Codex von St. Peter.	Omnium bonorum plena, peccatorum medicina, cuius proprium orare est atque preces fundere | Et primo pro G dufay pro quo me mater exaudi | pro Jo. Dussart, busnoys, caron | tui honoris ac okeghem, des pres, corbet, hemart, faugues | pro magistris pura mente memor Virgo vale semper Gabrielis Ave. Amen.	Omnium bonorum etc. wie die 3. Stimme bis exaudi; dann folgt: luna totius musice atque cantorum lumine | magistris cantilenarum | Gorget, tinctoris | ac okeghen, de pres, corbet, hemart, faugues et molinet | pro magistris Gabrielis Ave. Amen.

Die schon oben S. 474 gemachten Bemerkungen über die historische Bedeutung dieses »Sängergebetes« bedürfen keiner weiteren Ergänzung, aber die Eigenschaftsworte für Guill. du Fay: »Mond der ganzen Musik und Licht der Sänger« verdienen die vollste Aufmerksamkeit, und bestätigen, daß du Fay als Vater der Schule, als Komponist und Sänger bis in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts hoch verehrt wurde, während *Dunstable* und *Binchois* unerwähnt bleiben.

Die übrigen Kompositionen[1] weisen nur 35b einen 4st. Tonsatz ohne Text »*In ydraulis*« (für die Wasserorgel?) von busnoys auf, sowie Fol. 73b eine 4st. Messe ohne Titel und eine ähnliche 3st. Messe von Vincenet.

Fol. 216b steht eine 4st. Messe mit dem Tenormotto: »*Sig, sald vnd hail*«; beim Hosanna: »Ich frew mich dein«.

Cod. 92 ist, wie schon bemerkt, der älteste und für die Zeit vor 1450 wichtigste und kostbarste. Er dürfte von 1430—1440 geschrieben worden sein, umfaßt 239 Blätter und stammt von einer sehr geübten, im Notenschreiben ausgezeichnet bewanderten Hand. Die Notation ist größtentheils »weiß« (◇ ◇), aber vielfach untermischt

[1] Geradezu skandalös ist eine auf fol. 1 befindliche Messe, in welcher der Tenor keinen andern *cantus firmus*, von entsprechenden Pausen unterbrochen, zu singen hat, als: [Notenbeispiel] cu cu; nur beim *Benedictus* schweigt dieser lose Vogel.

mit vollen Noten in rother und schwarzer Farbe (✦ ✦). Daß jedoch der Cod. von Bologna früher geschrieben wurde, geht aus dem Umstande hervor, daß die in beiden Manuscripten befindlichen Sätze in Trient weiße, in Bologna schwarze Noten aufweisen.

Das erste Blatt ist Pergament und enthält einen nach Textanfängen alphabetisch geordneten Index mit den Autornamen, das folgende Blatt (ausgezeichnetes Handpapier wie sämmtliche 6 Codices) bringt den Index nochmals, aber beidemal ist er so ungenügend, daß ich, wie bei den übrigen, der Foliirung folge, um mehr Genauigkeit zu erzielen.

Von Guill. du Fay enthält Cod. 92 folgende 32 Kompositionen:

Fol. 2b ein *Sanctus*, 3v.

Fol. 13b *Et in terra*, 4v.; der Name ist wie auf dem Grabstein [1] als Rebus geschrieben.

Fol. 14 *O lux beata Trinitas*, 3v.

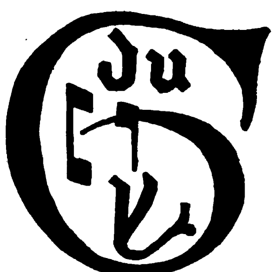
Fol. 15b *Patrem omnipotentem*, 3v.

Fol. 22b ein Festgesang auf die Einweihung einer Kirche in Florenz durch Papst Eugen IV.[2]

Fol. 23b Sequenz: »*Victimae Paschali laudes*«, 4v.

---

[1] Während jedoch an den vier Ecken des Epitaphiums in Cambrai folgende Form gewählt ist:



steht der Name in Bologna, Trient etc. in fortlaufender Zeile: du ⊤ y. — Eine Abbildung des Grabsteins in Cambrai befindet sich am Schluß des Registers zu dieser Abhandlung.

[2] *Cantus* und *Contra* haben folgenden Text: Super rosarum flores ex dono pontificis hyeme licet horrida tibi virgo celica pie et sancte deditum grandis templum machine condecorarunt perpetuum. Hodie vicarius Jhesu Christi et petri successor Eugenius hoc idem amplissimum sacris templum manibus sanctisque liquoribus consecrare dignatus est. Igitur alma parens nati tui et filia virgo, decus virginum tuus te florencie devotus orat populus, ut qui mente et corpore mundo quidquid exorant oracione tua, cruciatus et meritorum tui secundum carnem Nati domini grata beneficia veniamque reatuum accipere mereatur. Amen. Ten. I und II sind ohne Text, ganz instrumental gedacht, mit dem Motto aus dem Introitus der Kirchweihmesse: Terribilis est locus iste.

Fol. 27 *Kyrie*, 3 voc.

Fol. 28b *Supremum est mortalibus*, die Festmotette, welche wir oben aus dem Cod. in Bologna Nr. 203 kennen gelernt haben. Im Trienter Codex ist *Eugenius* ausgestrichen und statt *Sigismundus* ein *N.* gesetzt.[1] Die Notation ist theils roth, theils schwarz, theils offen (weiß).

Fol. 61 *Qui condolens interitum*, 3 v.

Fol. 65 *Et in terra* (de Beata) mit Paraphrasen, abwechselnd mit Contratenor und einstimmigem, noch heute üblichem Choral, in welch letzterem Fall die Noten mit rother Tinte geschrieben sind.

Fol. 91b. *Et in terra*, ähnlich dem vorigen mit 1st. Choral untermischt, der dann wahrscheinlich fauxbourdonartig gesungen wurde, so daß uns in beiden Kompositionen der ältere Styl mit der »ars nova« untermischt vorliegt.

Fol. 96. *Beata quoque agmina.*
Fol. 98b. Sequenz *Lauda Sion.*
Fol. 100b. Sequenz *Veni scte. spiritus*, ähnlich komponirt.
Fol. 118b. *Patrem omnipotentem*, 2 v.
Fol. 120b. *Et in terra*, 4 v.
Fol. 125b. *Et in terra*, 4 v.
Fol. 134. *Tu lumen, tu splendor*, 3 v.
Fol. 144. *Kyrie* und *Et in terra*, 3 v., in gallicantu.
Fol. 149. *Et in terra* 3 v., in gallicantu.
Fol. 150. *Et in terra*, 3 v., dominicale minus.
Fol. 178. *Alma redemptoris mater*, 4 v.
Fol. 180. Tonsatz ohne Text, 3 v.

Fol. 213b. *Sanctus papale* mit *Ave verum corpus* untermischt, siehe Cod. Bologna Nr. 135—137.

Fol. 216b. *Sanctus* }
Fol. 217. *Agnus* } untermischt mit Faulxbourdon.
Fol. 219b. *Sanctus* }

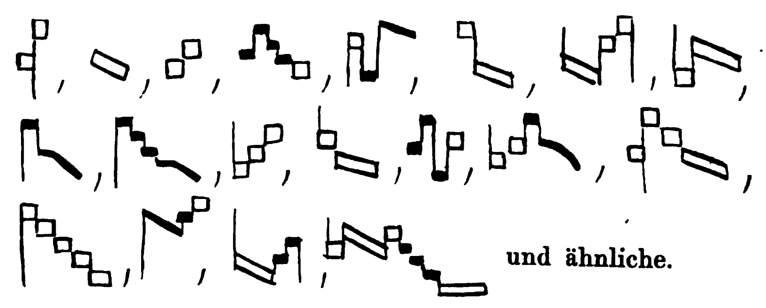
Fol. 237b. Hymnus *Sanctorum meritis*	}	Verschieden von Bologna.
Fol. 238. - *Iste confessor*	}	
Fol. 238b. - *hostis herodes*	}	Den letzten Hymnus s. in 2. Musikbeilage.
Fol. 238b. - *Pange lingua*	}	

Fol. 239. Ut queant laxis, 4 v. ist ohne Namen des Komponisten in weißen Noten, stimmt aber mit Bologna Nr. 320 überein, wo er in schwarzen Noten steht.

Die meisten Kompositionen dieses Codex haben kein Tactzeichen, Fol. 25b schreibt Binchois O, bei *gratias agimus* jedoch ⏀; Fol. 22a hat der

[1] Eugen regierte von 1431—47, Sigmund von 1410—37.

Tenor [mensuration sign], in 22 b aber [mensuration sign]. Außerdem findet sich einigemal: C und C. Als Ligaturenbeispiele führe ich an:



und ähnliche.

Die Texte sind sehr mangelhaft, eigentlich gar nicht unterlegt, und die Abtheilung der Silben ganz dem Sänger überlassen. In den dreistimmigen Sätzen steht der Text bei der 1. Stimme, in vierstimmigen bei zwei Stimmen, die beiden andern sind textlos.

Einen besonderen Werth erhält dieser Codex 92 noch durch den Umstand, daß er außer den 32 Kompositionen von du Fay noch 20 Tonsätze von *Binchois* und 10 von *Dunstable*[1], sämmtliche mit kirchlichen Texten, enthält. Außerdem finden sich mit je einer Komposition: De Anglia, bourgois, Jo. de lynburgia, Magister Andreas, Driffelde, Grenon, G. duponte, Ric. Markham, N. de Merques, Ja. maiot, J. Bo doil, Legrant, sowie ein P. Benet; benet ohne Vorname ist mit zwei Numern vertreten, ebenso Forest und Jo. brassart; Raynaldus liebert mit 4, C. Merques mit 5, Leonel mit 8, von denen 1 mit Leonelli, eine andere mit Leonellius, 2 mit Leonel, 4 mit Leonell überschrieben sind.

Nehmen wir zu den Schätzen in Trient, Bologna, Modena und Rom noch den Cod. 5557 auf der kgl. Bibliothek in Brüssel (Fétis, hist. gén. S. 328) mit den Messen: »Summae Trinitati«, »Deus creator«, »Te gratias«, »Ecce ancilla Domini«, sowie die 3 Chansons in der Nationalbibliothek zu Paris (früher G. Pixérecourt), die wenigen Stücke in Cambrai und das »Salve Regina« in Cod. 42 der kgl. Bibliothek in München[2], so ergibt sich an nachweislich von du Fay stammenden

[1] Der Name wird noch in folgenden Varianten geschrieben: *Dunstaple*, *Dunstabel* und *Dunstabl*. *Binchois* einmal auch *Winchois*; *Driffelde* ist mit deutschen Buchstaben geschrieben, der Kopist war nach diesen Anzeichen von deutscher Abstammung.

[2] No. 56, fol. 86 steht im Register, fehlt jedoch bei der Beschreibung des Cod. 42 in: »Die musikal. Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in

Kompositionen die Zahl von circa 150 Numern, welche, über weltliche, geistliche und liturgische Texte verfaßt, der Auflösung und Verwendung für die Musikgeschichte harren.[1]

Die Ausarbeitung dieses Stoffes wird für die Geschichte der Notenschrift, der Harmonie, des Contrapunktes, der musikalischen Formen und der Instrumentalmusik neues, werthvolles Material liefern. »Eine allgemeine Geschichte der Musik[2] sollte eigentlich erst die Resultate solcher Monographieen zusammenfassen und im einzelnen auf diese verweisen; statt dessen sind aber bisher die Musikgeschichten selbst[3] beinahe die einzigen Stellen, wo man sich über derartige Dinge Raths erholen kann.«

Eilen wir nach diesen langwierigen Untersuchungen über das Leben und die Werke von Wilh. du Fay zum Schlusse unserer Studie, um in kurzen Zügen die vorliegenden Resultate unter Ausblicken auf die gleichzeitige Kirchen-, Kunst- und Weltgeschichte zu recapituliren, sowie Ziel und Aufgabe zukünftiger Arbeiten und Forschungen über du Fay anzudeuten.

München von Jul. Jos. Maier, München, Palm'sche Hofbuchhandlung 1879« — nicht »aus Versehen«, sondern »aus administrativen Erwägungen« bei der Drucklegung dieses werthvollen, mit Bienenfleiß und Fachkenntniß abgefaßten Manuscriptkataloges. Der Güte des H. Custos J. J. Maier verdanke ich den Anfang der 1. Stimme:



[1] Die hauptsächlichsten Notizen über einen Musikcodex der Biblioteca Estense zu Modena sind mir während des Druckes dieser Studie durch H. Leonida Busi (siehe S. 483) gütigst mitgetheilt worden; er entnahm sie dem 3. Bande der musikal. Miscellaneen G. Gaspari's, Bibl. des Liceo musicale, pag. 254. Den Codex erwähnten bereits: Cappelli, Poesie musicali dei secoli 14, 15, 16. Bologna, Romagnoli, 1868 und Carducci, Studi letterari, musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo 14. Livorno, F. Vigo 1880. Von du Fay stehen 45 Kompositionen im Modeneser Manuscript, welche theilweise bereits in Cod. 37 zu Bologna und in den Trienter Bänden näher beschrieben sind; durch den Rest wird die Zahl der Werke du Fay's neuerdings vermehrt. Der Index wird die Textanfänge dieser 45 Numern mit dem Beisatze Modena (Mod.) alphabetisch enthalten; die Namen der übrigen 30 Komponisten werden im Namenregister ebenfalls mit dem Beisatze (Mod.) gekennzeichnet werden.

[2] Schreibt H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift, p. VII.

[3] Freilich nur wenige und leider unvollendete (wie Ambros und Fétis), glaube ich beisetzen zu dürfen.

III. Theil.

Uebersicht der Resultate, Aufgabe und Ziel zukünftiger Forschungen.

»Au moyen âge une nouvelle architecture est créée, qui arrive rapidement au plus haut degré de perfection, l'architecture ogivale ...; à la renaissance, elle est remplacée par l'architecture dérivée de l'art des Grecs et des Romains, qui produit aussi des œuvres achevées, mais, presque toujours, s'harmonise moins bien avec la majesté et les splendeurs du culte.«
Paul Lacroix, les arts au moyen âge, p. III.

In *Chimay*, dem marmorreichen Städtchen Hennegau's[1], ist Wilh. du Fay wohl nicht vor 1400 geboren. Wir dürfen in Bezug auf den Ort Fétis einstweilen Glauben schenken; das Jahr ergibt sich theils aus der Inschrift des Grabsteines, theils aus dem Eintritt des noch jugendlichen mit keinem weiteren Titel als »*venerabilis*« oder »*devotus*« bedachten Wilhelm in die päpstliche Kapelle. Als Knabe lernte er an der Domschule im nahen *Cambrai*. Dort war er *chorialis*, d. h. verpflichtet, dem täglichen *officium divinum* beizuwohnen, und nebst dem Gesange auch *in grammatica facultate*[2] sich unterrichten zu lassen. *Egid Binchois* lernte er dortselbst als älteren Freund kennen, *Nic. Grenon* (1421—1424), *Nic. Breion* (1418—1421), *R. de Loqueville* (1412—1418) mögen seine Jugendlehrer oder musikalischen Vorgesetzten gewesen sein.

Ein Bischof von Cambrai, der Cardinal Robert von Genf, hatte 1378 die Wahl als Gegenpapst mit dem Namen *Clemens VII.* angenommen, und war dadurch Veranlassung zu dem traurigen Schisma geworden, durch welches die Kirche bis zum Jahre 1428 verwüstet wurde. Sein Tod (1394) beendigte zwar die Kirchenspaltung nicht, aber im Jahre 1396 wurde der berühmte *Pierre d'Ailly*, seit 1389 Kanzler der Universität Paris und Lehrer Gerson's, Bischof von Cambrai, ein Mann, welcher sich ernstlichst bemühte, daß der Verwirrung in der Kirche durch Berufung von allgemeinen Synoden (Pisa 1409, Concil von Constanz 1414) ein Ende gemacht werde. Wohl hatte er sich anfänglich dem Gegenpapst Peter von Luna (*Benedict XIII.*) angeschlossen, aber 1413 wurde er von dem recht-

[1] Die uralte Grafschaft *Hannonia*, franz. *Hainaut* fiel bereits im 10. Jahrhundert an Flandern, im Jahre 1433 an Burgund, 1477 an Habsburg.

[2] Das 4. Lateranconcil (1215) unter Innocenz III. erneuerte und verschärfte den altrömischen Usus, an den Kathedralen für Altar- und Chordienst junge Leute heranzuziehen, und dieselben *gratis* zu unterrichten. *Statutum fuit antiquitus, ... quod singule ecclesie cathedralis singulos magistros liberalium artium haberent* etc. Siehe Denifle, die Universitäten, I. Bd., S. 721.

mäßigen Kirchenoberhaupte *Johann XXIII.* zum Legaten in Deutschland berufen, ergriff auch später die Partei *Martin's V.*, starb 1425 oder 1429 und ist in der Kathedrale zu Cambrai beerdigt[1].

Den Einflüssen dieses energischen Mannes wird es zugeschrieben werden müssen, daß nach 1421 so viele Sänger aus *Cambrai* in die päpstliche Kapelle eintraten, daß *Nic. Grenon* sogar einen kleinen Knabenchor nach Rom brachte, und daß auch Wilh. du Fay, dem Beispiele seiner Landsleute folgend, im Dezember 1428 unter Martin V. sich um die Mitgliedschaft in derselben mit Erfolg beworben hat.

Der große englisch-französische Krieg, die Thätigkeit *Pierre d'Ailly's*, der *Jeanne d'Arc*, und der Heiligen: *Bernardin v. Siena, Vincentius Ferrerius*, *Joh. Capistran*, *Francesca Romana*, die Schriften und Werke seiner Zeitgenossen *Gerson*, *Thomas v. Kempis*, *Nicolaus v. Cues* mußten auf das jugendliche Gemüth die mächtigsten Eindrücke hervorrufen, seine kirchlichen, politischen, künstlerischen und religiösen Anschauungen auf das mannigfaltigste beeinflussen und läutern. »Das 15. Jahrhundert[2] gehörte zu jenen seltenen Zeitepochen, in welchen alle Zeitbestrebungen einen bestimmten und gemeinsamen Charakter andeuten, die unabänderliche Bewegung nach einem vorgesteckten Ziele offenbaren.«

In Flandern herrschte seit Ende des 14. Jahrhunderts »eine wahre Ueberfülle von Leben, Kraft und Reichthum«[3]; eine demokratische Richtung begann West-Europa und Frankreich zu erschüttern. Frankreich war schrecklich zerrissen, Heinrich V. von England war dahin gezogen, Armagnac wüthete dortselbst, in Deutschland herrschten die traurigsten Wirren; Italien allein war, von den kleinen Gewalthabern beherrscht, der Sitz des Reichthumes und hohen Lebensgenusses, die Heimath der Kunst und der Wissenschaft. Dahin erfolgte denn auch vom Norden und Nordwesten her, besonders nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon, eine förmliche Auswanderung.

Während Ambros im 2. Bande seiner Musikgeschichte noch wenig von der italienischen Musik im 15. Jahrhundert zu sagen weiß, überrascht er uns in Folge seiner Studien und Entdeckungen in Italien im 3. Bande mit nachträglichen Mittheilungen (S. 477 folg.), die um so werthvoller sind, als durch dieselben genugsam ersichtlich ist,

---

[1] Houdoy a. a. O. p. 53 flg.

[2] Alex. v. Humboldt bei Weiß Weltgeschichte IV. Band, 1. Hälfte, Wien 1870, pag. 1.

[3] Weiß, Weltgeschichte III. Band, 2. Theil, 1. Hälfte, S. 829.

wie bedeutungsvoll das Wirken der Flamländer die Entwickelung der Kunst in Italien beeinflußt hat. »In Italien (Ambros 3. Bd., S. 6) hätte die Musik nothwendig schon (im 15. Jahrhundert) in jene Bahnen einlenken müssen, auf welche sie um das Jahr 1600 gerieth, auf das Streben, die antike Musik .... unter ähnlichen Bedingungen und Modificationen »wiederaufleben« zu machen wie die antike Baukunst u. s. w.; sie hätte schon damals die Gestalten der Göttersage singend, tanzend und agirend auf die Schaubühne einführen müssen ... Wenn nun aber die Musik rein, streng und keusch wie eine priesterliche Jungfrau in dem bunten Treiben dasteht, so ist dieses wesentlich auf Rechnung des Umstandes zu setzen, daß sie auch in dem im vollen Strome der Renaissance schwimmenden Italien von den Niederländern gepflegt wurde, die ihre heimische Kunst, wie ihre heimische Denk- und Gefühlsweise, mit über die Alpen herübergebracht hatten ... Indem die Niederländer auf der Grundlage des autorisirten gregorianischen Kirchengesanges eine echt kirchliche Kunstmusik schufen, indem sie den Schatz alter Kirchenmelodien (aber auch ihrer heimischen Volksmelodien) zur Schöpfung wirklicher, nach höheren Kunstgesetzen gebildeter Kunstwerke verwertheten und den Schwerpunkt der Musik in die religiöse Tonkunst verlegten, bewahrten sie die Musik vor dem Geschicke, die Schule ihrer höheren Ausbildung bei den bunten, schnell zerplatzenden Seifenblasen jener Götteraufzüge, Tänze und Feste suchen zu müssen. Sie sicherten so der Musik für alle Folgezeiten die volle Würde und das volle Gewicht einer Kunst, während sie in dem lachenden Festtreiben raschen Lebens- und Kunstgenusses unrettbar der Verflachung verfallen wäre .... Italien aber übte auf seine Musiklehrer, die Niederländer, mit jenem wunderbar bildenden Einflusse, der diesem gelobten Lande der Künste eigen ist, eine sehr wohlthätige Rückwirkung aus: ihre Musik gewann dort ganz unverkennbar an Maß, Klarheit, Geschmack und nahm etwas von dem warmen sonnigen Tone an, welcher von jeher die Kunst in Italien erwärmt und belebt hat.«

Ob Wilh. du Fay schon vor seinem Eintritt in die päpstliche Kapelle mit *Dunstable* bekannt geworden ist, wird erst nach Spartirung und Studium der im 2. Theile dieser Studie erschlossenen Kompositionen du Fay's bewiesen werden können; ich vermuthe, daß du Fay schon vor 1428 mit Dunstable's neuer Kunst bekannt wurde, und dieselbe in Italien vervollkommnete, denn in den Codices von Bologna und Trient sind die drei Namen *Dunstable*, *Binchois* und *Du Fay* vertreten. Martin le Franc's Lob auf die beiden Meister wäre dann auf die Thätigkeit von du Fay und Binchois, welche

nach dem Austritt des ersteren aus der päpstlichen Kapelle in Paris ihre Fortsetzung fand und so ruhmvoll ausfiel, zu beziehen.

Daß Wilh. du Fay in der Kapelle *Martin's V.* und *Eugen's IV.* noch wenig Gelegenheit hatte mit seinen Kompositionen durchzudringen und dieselben aufgeführt zu hören, ist im zweiten Theile dieser Studie erwiesen, aber auch der Umstand festgestellt, daß viele Gelegenheitskompositionen, z. B. die zu Ehren Sigismund's und Eugen's, das *Basilissa ergo gaude*, der Gesang für die Einweihung einer Muttergotteskirche in Florenz [1], ja sämmtliche in den Bologneser Codices befindlichen Arbeiten du Fay's in die Zeit von 1429 bis 1437 fallen müssen.

Aus dem Dokument von 1431 (siehe 1. Beilage) geht hervor, daß du Fay zu dieser Zeit noch nicht Kleriker war. Die 14 Sänger scheiden sich in vier Priester: *Hanelle*, *Sanci*, *Ragot*, *G. Martini*, den Diakon *Redois*, den Subdiakon *J. de Cruee*, den Akolythen *Laurri*, die drei Kleriker *Poignare*, *Silvestri*, *Lucidi* und die vier Laien: *Flannel*, *Toussano*, *Jo. Brassart* und *Wilh. du Fay*.

Nach dem Jahre 1437 finden wir du Fay am Hofe in Burgund bei *Philipp le Bon* (1419—1467), dem reichen und mächtigen Enkel Philipps des Kühnen, wahrscheinlich sogar als Musiklehrer von dessen Sohne Karl, Graf von *Charolais*, welcher selbst Komponist, Freund und Gönner du Fay's war. Höchst wichtig ist die Nachricht Houdoy's, daß Wilhelm sieben Jahre in Savoyen war. Was konnte ihn dort fesseln oder beschäftigen? Die Schismatiker in Basel hatten am 25. Juni 1439 Papst Eugen abgesetzt, und wählten *Amadeus VIII.* von Savoyen zum Gegenpapste, einen Mann, welcher »wie einst der Cardinal Robert von Genf zwei Nationen vermittelte, den einen Fuß in Frankreich, den anderen in Italien hielt, mit den größten Fürsten verwandt oder befreundet war, und für unermeßlich reich galt .... Amadeus nahm die Wahl am 5. Januar 1440 an, und nannte sich *Felix V.* Dieser Name paßte nur auf seine Vergangenheit als Fürst; er ward für ihn zur Ironie als Papst .... Derselbe

[1] A. G. Ritter behauptet S. 6, 1. Band. Zur Geschichte des Orgelspiels etc. Leipzig, Max Hesse, 1884: »*Antonio Squarcialupo* sei der erste Organist an der neuen i. J. 1435 geweihten Kathedrale in Florenz *(Santa Maria del Fiore)* gewesen.« Er entnimmt diese Behauptung aus *Casamorata*'s Aufsatz in der *gazetta musicale di Milano*, 1847, No. 48. Casamorata aber stützte sich auf *Gaye*; wir haben oben S. 437 gesehen, daß Antonio Squarcialupo den Wilh. du Fay nicht persönlich kannte, und daß die Annahme, der *Squarcialupo detto dell' organo* sei mit dem Sieneser Adelsgeschlecht der Squarcialupo identisch, auf einem Irrthum beruht. Daß Wilh. du Fay sein *Terribilis est locus* etc. für die Einweihung von S. Maria in Florenz komponirte, ist sehr wohl möglich; übrigens fand dieselbe am 24. März 1436 statt.

legte am 7. April 1449 seine Tiara nieder«.[1] Houdoy bemerkt aber, daß der Aufenthalt du Fay's in Savoyen nur in die Zeit von 1437 bis 1450 fallen könne! Vielleicht war Wilhelm bei Felix V. von 1442—1449? Denn auch dieser hatte als »Papst« eine Sängerkapelle nöthig. Bei der damaligen Verwirrung der politischen und kirchlichen Begriffe kann ihm keinerlei Makel für seine Rechtgläubigkeit aus diesem Aufenthalte erwachsen. Und wenn er irrte, so bezeugen die Worte seines Testamentes von 1474, daß er Sixtus IV. als rechtmäßiges Oberhaupt anerkannte.

Als weitere Vermuthung wage ich anzunehmen, daß du Fay vor 1442 in Paris lebte, und dort an der *Sorbonne* den *magister in artibus* und *baccalareus in decretis* sich erwarb. »Die Universität Paris umfaßte vier Gruppen von Nationen: *Gallicorum*, *Picardorum*, *Normannorum* und *Anglicorum*«[2]. »Das gemeine kanonische Recht fordert für die Erlangung einfacher Kapitelpfründen die Weihe des Subdiakonates, für Pfründen aber, womit die *cura animarum* verbunden, den Presbyterat. Wenigstens die Hälfte der Kapitularen sollen bereits Priester, und ebenso die Hälfte der Kanoniker und jedenfalls alle Dignitarien Magistri, Doctoren oder Licentiaten der Theologie oder des kanonischen Rechtes sein«[3]. »Die Scholaren konnten, ohne aufzuhören, Unterricht zu empfangen, auch solchen ertheilen; die Erlaubniß zu diesen Vorlesungen mußte der Rector ertheilen, wenn der Scholar, der über einen Titel des römischen oder kanonischen Rechtes lesen wollte, eidlich versicherte, fünf Jahre studirt zu haben; für Vorlesung über ein ganzes Buch waren sechs Jahre Studienzeit gefordert. Wer nun ein ganzes Buch zu Ende gelesen hatte, hieß Baccalaureus, und genoß neben den Doctoren gewisse Rechte und Auszeichnungen«[4]. *Magister* (*in artibus*) war damals gleich mit dem *Dr. philosophiae* unserer Tage. Du Fay hatte schon an der Domschule in Cambrai den Grund zu seiner philosophischen und kanonistischen Bildung zu legen Veranlassung gehabt. Wäre er bereits beim Eintritt in die päpstliche Kapelle *magister* oder *baccalaureus, clericus* oder *presbyter* gewesen, so würden sich diese Eigenschaften, wie bei seinen übrigen Kollegen an der

---

[1] Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, Stuttgart, Cotta, 1873, VII. Band, S. 72 folg.

[2] H. Denifle, die Universitäten, S. 92.

[3] Permaneder's Kirchenrecht, Landshut, 1865, S. 343.

[4] Kober im Kirchenlexikon, Freiburg, 1850, 4. Bd., S. 651.

römischen Curie, eigens erwähnt finden[1]. Er hat sie also erst nach 1437 in Paris erworben, und Martin le Franc, »der Sekretär Felix V.«, konnte ihn dortselbst persönlich kennen gelernt haben, und im Jahre 1440 von ihm und Binchois sagen, daß sie mehr noch als Tapissier, Carmen und Cesaris durch ihre Kompositionen und den Vortrag derselben ganz Paris in Erstaunen setzten.

Da du Fay erst von 1450 ab (nach Houdoy's Zeugniß) seinen ständigen Wohnsitz als Kanonikus in Cambrai einnahm, so scheint er in der Zeit von 1440—1450 erst den *Ordo* des Subdiakonates erlangt zu haben, wenn er als Kapitular in den kollegialen Versammlungen berathende und entscheidende Stimme haben wollte.

Seine näheren Beziehungen zu Frankreich, Florenz, sowie seine Thätigkeit in Cambrai, sind aus den Mittheilungen im ersten Theile dieser Studie, besonders aus dem Werke Houdoy's (S. 411 flg.) mühelos zu ergänzen. *Joh. Dunstable* starb 1458 in England und ruht zu Stephan in *Waalbrook*[2], *Egidius Binchois* verschied in *Lille* 1460[3], Wilh. du Fay, der jüngste und berühmteste dieser drei Kunstgenossen und Erfinder der *ars nova*, gerühmt als *»luna totius musicae atque lumen cantorum«*, starb am 27. November 1474 innerhalb der Octave des Festes der heil. Cäcilia, und wurde in der Stephanskapelle der Kathedrale zu Cambrai beerdigt.[4] —

Es wurde schon Eingangs dieser Studie bemerkt, daß meinerseits eine Besprechung der Kompositionen du Fay's principiell ausgeschlossen sei, — aber die diesbezüglichen Aeußerungen und Arbeiten von Fétis und Ambros sollen an dieser Stelle auszüglich eingeschaltet werden, soweit sie sich auf die bisher vorliegenden und allgemeiner bekannten Kompositionen du Fay's beziehen. Obwohl der 5. Band von Fétis' *histoire générale* etc. nach dem 2. und 3. Bande der Musikgeschichte von Ambros erschienen ist, finden sich in demselben doch nur spärliche Notizen aus dem 2. Band unseres deutschen Musikhistorikers, — und doch hätte auch Fétis viel von Ambros lernen können. Uebrigens hatte Fétis den 5. Band nicht ganz

[1] Auch während seines Aufenthaltes in Cambrai führt du Fay nie den Titel *presbyter*, und konnte auch keine Dignitärstelle bekleiden, da ihm das Doctorat der Theologie oder des kanonischen Rechtes fehlte.
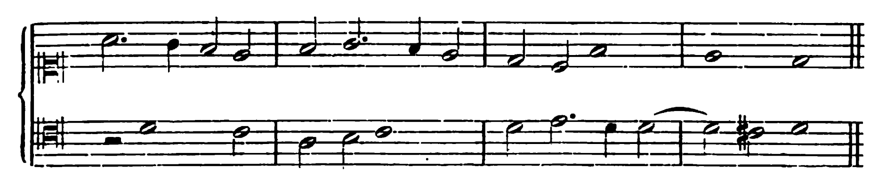
[2] Fétis zu Dunstable aus *Weaver Funeral Monuments*, p. 577.

[3] Van der Straeten, Vol. VI, p. 61: *»Obiit en la fin de septembre ou au commencement d'octobre MCCCCLX.«*

[4] Ist es Zufall oder ausdrückliche Bestimmung Wilh. du Fay's, daß er in der Stephanskapelle begraben werden wollte? Er wußte sicher vom Tode und der Begräbnißstätte seines Lehrers (?), oder wenigstens Vorbildes Joh. Dunstable.

druckreif hinterlassen (1871), ähnlich wie Ambros den 4. Band, und erst Eduard Fétis, sein ältester Sohn, edirte das Werk 1876.
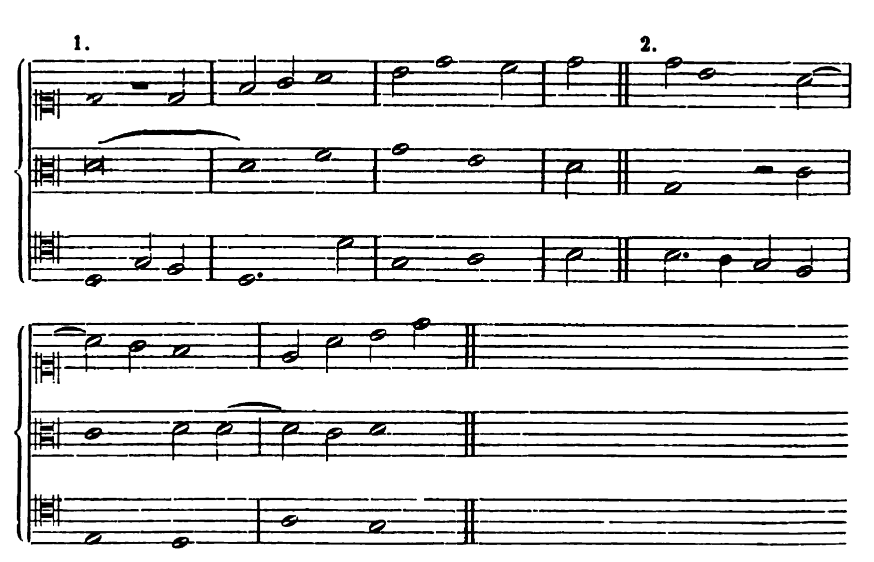
Gegenüber den weiter blickenden und gründlicheren Ausführungen von Ambros treten nachfolgende kritische Bemerkungen von Fétis stark in den Hintergrund. Er schreibt tom. V. pag. 325: »Was an den Arbeiten du Fay's besonders hervorzuheben ist, besteht in der Vervollkommnung der Harmonie und in der Mannigfaltigkeit der Formen, durch welche du Fay die Musik bereicherte. An erster Stelle muß constatirt werden, daß in seinen Werken die unmittelbaren Quinten-, Octaven- und Unisonofortschreitungen gänzlich vermieden sind, während die Kompositionen der italienischen Musiker des 14. Jahrhunderts, freilich in viel geringerem Maße als die des 13., dieselben noch anwendeten. Schwerlich lassen sich in sämmtlichen Messen und Chansons du Fay's[1] fünf oder sechs Quintenfortschreitungen in den Mittelstimmen auffinden, Octaven- und Einklangsfortschreitungen aber fehlen gänzlich. Von den Neuerungen in der Harmonie erwähnen wir zuerst den Terzvorhalt durch Nachhalt der Unterstimme[2], und wählen als Beispiel eine Stelle aus dem zweiten *Kyrie* der dreistimmigen Messe *Summae Trinitati* (kgl. Bibl. in Brüssel, Cod. 5557).«
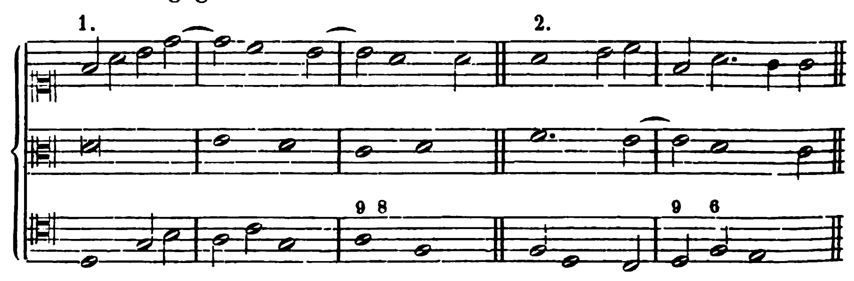


»Wilh. du Fay ist auch der Musiker, der in der Harmonie die Verzögerung der Terz durch die Verlängerung einer Oberstimme eingeführt hat, wodurch die künstliche Dissonanz der Quart und Quint herbeigeführt und deren natürliche Auflösung in die consonirende Harmonie erreicht wird. Das erste der folgenden Beispiele, wo die Verlängerung, welche die Quart bewirkt, in der Oberstimme liegt, ist aus dem obigen Kyrie, das zweite, Verlängerung der Quart in der Mittelstimme, gehört zum *Gloria in excelsis* der nämlichen Messe.«

1 Soweit sie natürlich Fétis bekannt sein konnten.

2 Mit anderen Worten »Vorhalt der Secund in der Unterstimme mit folgender Auflösung in die Terz.« Ambros II, 426 tadelt diese Behauptung mit Recht, besonders da Fétis zu ihrer Begründung sich sowohl in der *biogr. univ.* als in der *hist. générale* auf Adam v. Fulda beruft. Uebrigens liegt die Ursache dieses Fehlers in der falschen Chronologie.
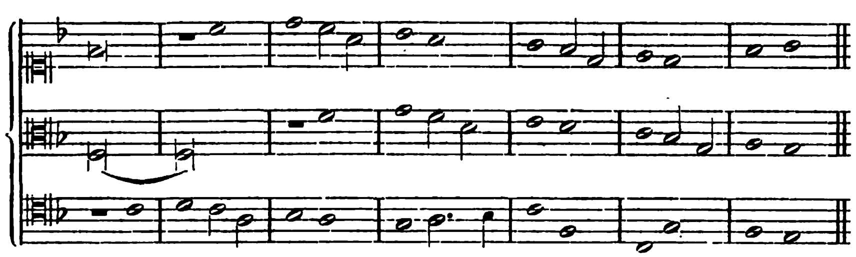


»Die Sextvorhalte durch Nachhalten der Septime sind in den Messen und Chansons von du Fay häufig gebraucht, aber die italienischen Musiker des 14. Jahrhunderts waren (wie Fétis im 1. Kapitel des 3. Buches von S. 283 an nachweist) hierin bereits mit Beispielen vorangegangen. Nicht so finden wir es beim Octavenvorhalt durch den Nachhalt der Oberstimme, woraus sich die Dissonanz der None ergibt. Du Fay ist hier sicher der erste, welcher so kühn war, diese Dissonanz in das Gebiet der Harmonie einzuführen. Das älteste Beispiel begegnet uns am Schluß des *Gloria* obiger Messe. Ein anderes Beispiel über den Octavenvorhalt durch Verlängerung der Mittelstimme ist im 19. Tact des *Sanctus* obiger Messe, hier unter Nr. 2 wiedergegeben.«

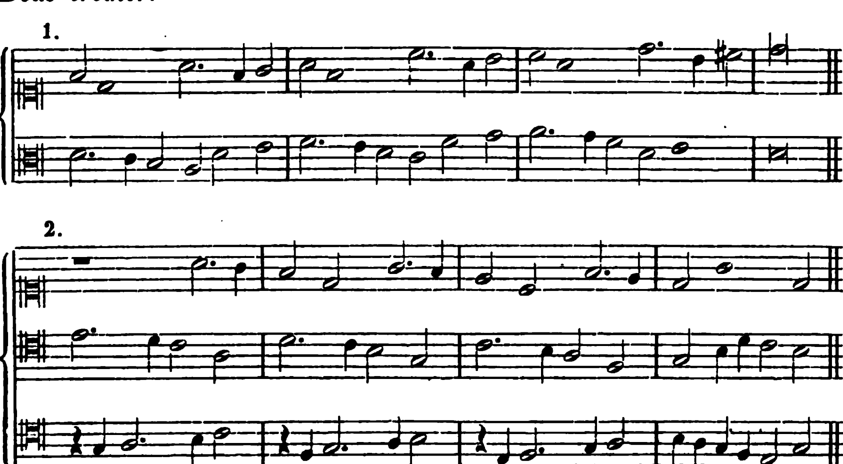


»Das sind Errungenschaften, deren sich auch die moderne Harmonie noch bedient! . . . . Sie allein reichten hin, um du Fay die Bewunderung der Nachwelt zu sichern; aber er verdient unsere Ach-

tung noch aus anderen Gründen. Er wußte der Musik durch mannigfache Formen Eleganz zu verleihen, besonders durch die Imitation gewisser Phrasen in den übrigen Stimmen, durch auf- und absteigende Progressionen. Als Beispiel wählen wir einen Satz aus der dreistimmigen Chanson: *Cent mille escus quant ce voeldroie*, in welchem die drei Stimmen sehr gut imitiren, zwei in der Octave, eine in der Unterquinte.



»Hier lassen wir zwei durch Eleganz bemerkenswerthe Beispiele aus du Fay's Kompositionen folgen, welche noch an Werth gewinnen, wenn man sich erinnert, daß nichts Aehnliches vor ihm existirte. Das erste Beispiel zeigt aufsteigende Progression und ist dem ersten *Agnus Dei* der vierstimmigen Messe *Te gratias* entnommen, das zweite Beispiel mit absteigender Imitation ist aus dem *Hosanna* der Messe *Deus creator*.«



Dieser wörtlichen Uebersetzung der Analysen von Fétis über du Fay's Kompositionen muß aber zum wiederholten Male erläuternd und corrigirend beigefügt werden, daß die erwähnten Beispiele, so gut sie

auch gewählt sind, und so richtig die daran geknüpften Bemerkungen sein mögen, den Kompositionen von *Dunstable* und *Binchois* nicht vorrangehen, sondern nachfolgen. Fétis gibt auf Baini gestützt die chronologische Reihenfolge: du Fay, Dunstable, Binchois; dieselbe lautet jedoch: Dunstable, Binchois, du Fay. Daher sind die Analysen von Fétis wohl sachlich richtig, aber die Priorität dieser Neuerungen, besonders in Bezug auf Imitation und Terzvorhalte gebührt Dunstable, wie schon das einzige Beispiel der Chanson »*O rosa bella*« (Fétis, ibid. p 332, Ambros,[1] II. Bd. 535, beide aus Morelot) beweisen kann.

Die Spartirung und Analyse der von mir in Bezug auf ihre Fundorte nachgewiesenen Arbeiten von Dunstable und Binchois wird ergeben, daß du Fay freier, geistvoller und gewandter die gemachten Eroberungen und Entdeckungen zu verwenden wußte, besonders das melodische Element in den Einzelstimmen meisterhaft zu behandeln verstand, und in Bezug auf Rhythmisirung überraschende Feinheiten und Cäsuren einführte; man vergleiche z. B. das *Nobis datus* in der 2. Musikbeilage, oder harmonische Effecte wie bei *miserere* in der 1. Musikbeilage, deren 2. Theil bei den gleichen Worten mit »*as-dur*« geradezu frappirt. Die Verwendung der Pausen wird gleichfalls ein Hauptmoment des Vorzuges ausmachen, welchen der neue Styl vor dem alten, die wirkliche Polyphonie vor dem *Discantus*, *Fauxbourdon* und *cantus super librum* voraus hatte.

Aus den überreichen Essays, welche Ambros im 2. und 3. Bande seiner Musikgeschichte über die Periode du Fay darbietet, wähle ich nachfolgende Stellen aus, welche die Notizen aus Fétis ergänzen und erweitern.

»Statt der vergehenden Improvisationen (II, 410) persönlicher Geschicklichkeit sehen wir gegen den Anfang des 15. Jahrhunderts hin ordentliche gearbeitete Kompositionen (die *res facta*, wie sie Tinctoris im Gegensatze zum *cantus supra librum* nennt) entstehen, wir sehen, wie sich die niederländischen Tonsetzer zu einer förmlichen Schule consolidiren, welche in der Geschichte der Tonkunst mit dem

[1] Ambros bemerkt dazu (Band 2, S. 351): »Ein dreistimmiges Lied des Engländers John Dunstable (er ist nach Tinctoris' Angabe einer der Urväter der Harmonie) .... läßt ganz deutlich erkennen, daß der Tonsetzer zu dem gegebenen Liedmotive erst eine höhere Stimme recht fließend setzte, und erst als er damit fertig war, eine dritte Stimme als Contratenor zwischen jene beiden einzwängte, nicht ungeschickt und selbst mit Anwendung einzelner kurzer Imitationen, im Ganzen aber doch etwas steif. Bei den noch schwarz notirten Liedern der berühmten Niederländer du Fay und Binchois ist die spätere Einfügung des Contratenors ebenfalls sehr deutlich fühlbar.«

Namen der ersteren oder älteren niederländischen Schule bezeichnet zu werden pflegt. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt gleichmäßig vom weltlichen mehrstimmig behandelten Liede und vom gregorianischen Gesange. Wir begegnen zum ersten Male den Kompositionen zahlreicher Messen, Arbeiten, in denen sich eine so bedeutende Kunstbildung, eine so entwickelte Technik des Satzes, eine so sichere Behandlung der Stimmführung zeigt, daß man von hier aus eine neue Aera der Kunstgeschichte datiren muß.«

»Als sich diese Singemanier, was ohne Zweifel sehr bald geschah, die allgemeinste Gunst erworben, wollte man dergleichen statt des armseligen Fauxbourdon oder des doch immer nur auf gut Glück auszuführenden improvisirten Contrapunkts auch in der Kirche hören..... Der Werth der Kompositionen, der Ruf der niederländischen Musiker bahnte dieser Art Musik den Weg auch bis selbst in die päpstliche Kapelle, wo man vermuthlich Einsprache erhoben hätte, wenn die neue Manier dort zuerst ihre Versuche hätte anstellen wollen, statt als ein Fertiges und Anerkanntes mit den niederländischen Sängern über die Alpen herüberzukommen.«[1]

»Hier in der päpstlichen Kapelle haben die Niederländer jene echte hohe Kirchenmusik ausbilden helfen, die auf ihrem Gebiete bis heute unübertroffen ist. Schon in der ersten niederländischen Schule zeigen sich die zukunftreichen Anfänge des Styles, den man als *Stile da cappella* zu bezeichnen pflegt, ein Styl, der nach einer beinahe zweihundertjährigen Entwicklung seine höchste Verklärung in Palestrina gefunden hat, um sodann bald genug von einer ganz neuen Tonkunst, wesentlich weltlichen Ursprungs, verdrängt zu werden.«

»Von Wilh. du Fay, dem glänzenden Morgenstern der ersten niederländischen Schule, zu Palestrina geht jene stetige Entwicklung in einer Reihe edler Meister und bedeutender, selbst herrlicher Kunstwerke..... In den Werken dieser Schule tritt endlich eine voll-

---

[1] Zu dieser scharfsinnigen Bemerkung von Ambros erwähne ich des Verbotes von Johann XXII., das nur eine unreife, in den Anfängen noch rohe Kunst aus der Kirche verbannt wissen wollte, sowie der Thatsache, daß der älteste Codex des sixtinischen Archives, welcher polyphone Musik und von du Fay Messen enthält, nicht vor 1481 (siehe oben S. 469) geschrieben ist. Die zahlreichen Breven der Päpste vor Sixtus IV. erwähnen nie lobend die Gesangsweise der Kapelle, während es im Breve *Et si cunctis* vom 20. Juni 1473 heißt: Cantores tamen ... potioribus gratiis et prerogativis prosequi astringimur, quo magis illi sua quadam melodia audientium corda letificant etc., und im Breve *Dum intra nostre mentis* vom 3. Juni 1483 gesagt wird: »sue vocis non absque corporis concursu virium laudes continuas creatori persolventes.« Aehnlich unter Innoc. VIII. (1486): »*dulcia laudis preconia decantantes*« und (1488): »in persolvendis altissimo continue laudibus sonoris vocibus elaborant« etc.

ständig ausgebildete Kunst hervor. Es ist kein Widerspruch, wenn im Einzelnen vielfach Befangenes und Unentwickeltes nachzuweisen ist, und wenn diese so eben als vollständig ausgebildet bezeichnete Kunst doch selbst erst wieder nur als der Anfang einer fast zweihundert Jahre dauernden Entwicklung erscheint. Vollständig ausgebildet ist sie in dem Sinne, daß die ihr angehörigen Tonsetzer nicht mehr tastend und experimentirend nach den Gesetzen der Kunst suchen, sondern im vollen bewußten Besitze der Kunstgesetze das ihnen entsprechende Kunstwerk zu schaffen vermögen.«

»Es ist eine allbekannte Thatsache, daß die Niederländer selbst für ihre großen, sorgsam mit allem Aufwande der für die Kunst damals disponiblen Mittel durchgeführten Messen sehr oft populäre weltliche Lieder zur Grundlage nahmen, deren Textanfänge dann der Messe den oft sehr sonderbar klingenden Namen liehen. Im Grunde war aber an solchen Messen nichts anstößig als die Benennung. Die Melodie des Liedes im *Tenor* verschwand zwischen dem contrapunktischen Aufbau, den der Komponist in den übrigen Stimmen rings um sie her aufführte, selbst wo das Lied wie in du Fay's *Kyrie* über das Lied *Omme armé* oder *Tant je me deduis* unverändert beibehalten wurde; um so mehr, wo der Komponist durch augmentirende Zeichen oder durch große Noten die Liedermelodie ausdehnte, sie durch Pausen unterbrach u. s. w. Der *Tenor* war hier gleichsam nur der Holzreifen, bestimmt, den darum gewundenen Blumenkranz zusammenzuhalten, ohne selbst sichtbar zu werden.« (Ambros II, 411 und folg.)

Die Aufzählung der technischen Eigenthümlichkeiten und charakteristischen Neuerungen in den bisher bekannten Kompositionen du Fay's kann bei Ambros II, 415, 419[1], 423, besonders aber 453 u. folg., sowie III, 27, 64, 67, 78 nachgelesen werden.

Wenn Ambros die Zeit des Uebergangs von der schwarzrothen zu der weißschwarzen Notation um 1370 annimmt, so fußt er wieder auf dem unhistorischen du Fay von 1380, die Veränderung der

---

[1] Ambros bezeichnet die stereotype Cadenzform *c h h a c*, oder *c b a c* du Fay's und früherer italienischer Meister als »sehr fremdartig, weil sie den Zusammenhang des accordmäßig und natürlich geordneten Schlusses unterbricht.« Ich glaube hier auf den gregorianischen Choral verweisen zu sollen, in welchem diese Gesangsformel beim Orations- und Passionston u. s. w. wiederholt vorkommt, und besonders am Schlusse der Lectionen bei den Worten: *Tu autem Domine miserere nobis* (*c h a c c f*) von der »Dominante« zur »Tonika« cadenzirt. Auch das »den Schluß bezeichnende und oft verlängernde, innigliche, süßwehmüthige Aufseufzen einer Mittelstimme«, das Ambros »den Josquin'schen Sehnsuchtsblick« nennt, ist schon bei du Fay; Josquin »hat also ihm die Sache abgesehen«.

Form, ohne daß die Begriffe wechselten, ist sicher nicht vor 1440 anzusetzen. Die Note änderte nur die Farbe, die schwarze wurde zur weißen, und konnte je nach Tactzeichen perfect oder imperfect gemessen werden. Die rothe wurde zur schwarzen, und bedeutete dann ohne weitere Angabe den Uebergang zur dreitheiligen Mensur[1].

»Bei du Fay[2] fließen die Stimmen in schönem Maße in reinem Wohllaut von Absatz zu Absatz hin, sie haben eigenthümlich ariosen Zug, der sogar noch bemerkbarer wird, wenn man sie einzeln in's Auge faßt, als im Zusammenhange, wo zuweilen hohle Zusammenklänge oder über's Knie gebrochene Harmonien der Schönheit der Gesammtwirkung Eintrag thun. Wie hier nun drei bis vier Melodien wie Ströme nebeneinander hinziehen, zeigt sich auch hier schon eine ausgebildete Kunst.«

Ich schließe diese Excerpte mit folgendem Satze[3], um daran eine schüchterne Hypothese zu knüpfen: »die Mensuralnotirung (in den Kompositionen von du Fay und Binchois) bietet in ihrer Ausbildung nicht nur eine vollgenügende Bezeichnung für jeden Ton nach Höhe und Dauer, sondern es sprechen sich in ihr schon an und für sich genommen als großes, zugleich tiefsinniges und anschauliches Schema die höheren rhythmischen Ordnungen aus. Sie kann in diesem Sinne an die Lehren und Geheimnisse der alten Bauhütten (das Geheimniß des »Achtortes«) erinnern, die den architektonischen Rhythmus des gothischen Domes in bestimmte Formeln faßten, wie jene den musikalischen der Messe und Motette.« —

Unter sämmtlichen Künsten, mit denen die Musik verglichen zu werden pflegt, scheint mir die Architektur für eine Parallele am meisten geeignet zu sein, diese »gefrorne Musik«; für die Periode von circa 1450—1594 (Todesjahr Palestrina's) aber besonders der gothische Styl. Die Musik war in den Entwickelungsepochen der Künste immer die letzte, gleichsam die Frucht des Kulturbaumes. Der Styl du Fay's, Josquin's und Palestrina's bietet mit der Renaissanceperiode von 1420—1580 in Architektur, Sculptur, Malerei keinerlei Vergleichungspunkte. Als um 1580 der Barockstyl in Italien

---

[1] Wie H. Riemann S. 282 zur Geschichte der Notenschrift die Behauptung stützen kann: »im Anfange des 15. Jahrhunderts habe man sich der weißen Note für die dreitheilige Mensur bedient, und das Eintreten der zweitheiligen Mensur durch Schwärzung bezeichnet«, begreife ich nicht. Liegt etwa ein Correcturversehen vor?!

[2] Ambros II, 422. Den Zwischensatz »gerade dem frühesten Meister der Schule« lasse ich mit Absicht weg, nachdem seine Arbeiten als Fortentwicklung der englischen Kunst und besonders aus der Anregung Dunstable's in's Auge zu fassen sind.

[3] Ambros II, 427.

erstand, war das Ende des Palestrinastyles nahe. Pierluigi selbst dirigirte im alten, wenn auch schon größtentheils niedergerissenen Bau von St. Peter, nicht in der gegenwärtigen Basilika, welche 1605 beendigt wurde. Seine Gebeine wanderten (1604) aus der Grabstätte im Mittelschiffe des alten Petersdomes in die neue Kapelle des linken Seitenschiffes, seine Gesänge machten den zwei- und dreichörigen Kompositionen von *Rugg. Giovanelli*, und dem Orgelspiel *Girol. Frescobaldi's* Platz. Er selbst war in den letzten Jahren, durch die prunkvollen mehrchörigen Kirchenkompositionen von Venedig her, zu zwei- und dreichörigen Arbeiten für den entstehenden Petersdom veranlaßt worden.

Die neuesten Forschungen vindiciren die Anfänge der Gothik den Engländern; das Zeugniß von Martin le Franc und spätere schreiben die Erfindung der »Polyphonie« dem Engländer Dunstable zu. Die Gothik entwickelte sich am herrlichsten in Nordfrankreich und dem westlichen Deutschland; *du Fay*, *Binchois*, *Okeghem*, *Josquin*, *Heinr. Isaac*, *Senfl* u. s. w. schufen im Geiste Dunstable's. Die Gothik in Italien bildete sich bald in anderen Formen aus (*Orvieto*, *Siena*, *Florenz*, *Mailand*), so auch der Niederländerstyl durch *Cost. Festa*, *Giov. Animuccia*, *Matth. Asola*, die beiden *Gabrieli*, *Palestrina* u. s. w., der Spanier Morales, Ortiz, Guerrero und Lud. Vittoria nicht zu gedenken.

»Wenn die Werke (der italienischen Komponisten des 15. Jahrhunderts) gegen jene der gleichzeitigen Niederländer eine wesentlich inferiore Stellung einnehmen, so ist das nicht Mangel an Talent, sondern es ist dem Umstande zuzuschreiben, daß nach einer tief im italienischen Wesen und Charakter begründeten Anlage, die nachmals gerade die herrlichsten Früchte trug, die Italiener gewisse Seiten der Musik ausbilden wollten, ehe diese noch den gerade damals unentbehrlichen Durchgang durch die Schule der Contrapunktik gemacht. Daß sich nun die Niederländer mit aller geistigen Kraft gerade dieser Richtung zur rechten Zeit zuwendeten, gab ihnen das entschiedenste Uebergewicht. Letzteres empfand man in dem feinsinnigen Italien auch recht wohl und gab den Niederländern den entschiedenen Vorzug. Jetzt setzten sich die Italiener, sich selbst verleugnend, zu den oltramontanen Meistern in die Schule; und erst als auch sie Meister des Contrapunktes waren, trat die Richtung, die sich in den Anfängen ihrer Tonkunst so entschieden angekündigt hatte, wieder hervor«.[1]

[1] Ambros a. a. O. Bd. 3, S. 481.

Der dreistimmige Satz du Fay's mit einem *cantus firmus* erinnert mich an die Architekturtheile des südlichen Seitenschiffes im Dome zu Regensburg, wo zwei Spitzbogen innerhalb des Rundbogens stehen, in ihm gebildet, ihn verzierend, aber nicht tragend. Er besteht ohne sie, sie nicht wohl ohne ihn. Bei *du Fay* ist die Frühgothik, bei *Josquin* die ausgebildete Gothik, bei *Costanzo Festa*, *Giov. Animuccia*, *Giov. Pierluigi* die italienische Gothik wiederzuerkennen.

Letzterer konnte seine *Missa Papae Marcelli* nicht ohne du Fay's *Ecce Ancilla Domini* schreiben, wohl aber die Improperien, zurückgreifend auf den *fauxbourdon*.

Die musikalische Gothik entstand, gedieh, entwickelte sich und gelangte zur Blüthe, als die Renaissance, zu gleichen Zeiten fortschreitend, den Idealismus durch Realismus, Naturalismus und Antike verdrängte.

Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, wie *Zarlino* und *Cerone*, scheinen mir dem Bauhüttenpersonal vergleichbar, welches im 15. Jahrhundert und vielfach wohl schon im 14. Jahrhundert an den großen Centren der Bauthätigkeit[1] die Bautraditionen aufzeichnete und bewahrte, nachdem die herrlichsten Muster bereits vollendet waren[2].

Doch eilen wir — um nicht zu sehr abzuschweifen und dem Fehler des Subjectivismus zu verfallen — zum Schlusse, indem wir die Aufgaben und Ziele mit kurzen Sätzen bezeichnen, welche die Musikforschung in Bezug auf du Fay und seine Zeit im Auge zu halten haben wird. Ich fasse dieselben in nachstehenden Punkten zusammen:

1) Zur Vervollständigung des Lebensbildes von Wilhelm du Fay fehlen noch einige, wenn auch unwesentliche Züge, deren Erforschung sicher in nordfranzösischen und belgischen Archiven gelingen wird, nachdem im zweiten und theilweise auch ersten Theile dieser Studie eine Menge von Städten, Ortschaften und Diöcesen bezeichnet sind, welche möglicherweise über du Fay genauere Notizen aufbewahren.

---

[1] Kraus, synchronist. Tabellen S. 128.

[2] Es ließe sich noch beifügen, daß diese polyphonen Gesänge erfahrungsmäßig ihre größte Wirkung in romanischen und besonders gothischen Kirchen, auch bei geringerer Besetzung, hervorrufen, und die nach Verlauf der imitirten Motive sich ergebenden Mittelcadenzen sämmtlicher Stimmen den Schlußsteinen in den Kreuz- und Gurtengewölben nicht unähnlich zu sein scheinen. Das *omne simile claudicat* ist jedoch bei solchen Parallelen stets zu berücksichtigen.

2) Die nächste, dankbare und schöne Aufgabe wird die Spartirung und Analyse sämmtlicher von du Fay in Cambrai, Rom, Paris, Brüssel, Bologna, Modena und Trient vorhandenen Kompositionen sein müssen. Dazu gesellt sich die gleiche Arbeit für die Kompositionen von Dunstable, Binchois, Nic. Grenon u. s. w.

3) Vielleicht wird durch die unzweifelhafte Urheberschaft der Polyphonie von Seite Dunstable's das Interesse in England für diese Periode reger, um theils aus Theoretikern, theils aus Archiven und Bibliotheken mit jener Ruhe und Zähigkeit, welche den englischen Volksstamm ziert, die nöthigen Ergebnisse für den Ursprung der Polyphonie dortselbst (jedenfalls in der Periode, wo England in Frankreich stand) zu gewinnen.

4) Um die Unterschiede der *ars nova* Dunstable's und seiner Nachahmer Binchois und du Fay gegenüber den früheren Harmonie- und Contrapunktregeln gründlich darzulegen, bedürfen wir einer zusammenfassenden Detailstudie über den Stand dieser Sache im Anfange des 15. Jahrhunderts. Mir scheint, die meisten Theoretiker bis *Tinctoris*, mit Ausnahme etwa des *Philipp von Caserta*, *Prosdocimus de Beldomandis* und *Johannes Hothby*, fußen ausschließlich auf *Johannes de Muris*, dessen Theorien sich wohl auf den Contrapunkt, nicht aber auf die Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen beziehen. Dunstable und seine Nachfolger behielten wohl die Contrapunktregeln und die Notationsweisen bei, aber das Geheimniß ihrer *nouvelle pratique* liegt in der Verästung und Verzweigung, im Nacheinander der Stimmen, oder wie Martin le Franc schreibt:

Sopran und Bass erweitern sie
In angenehmer Concordanz,
Sie wenden Kreuz und *b* gut an,
Sie setzen Pausen, transponiren u. s. w.[1]

5) Eine Studie über Joh. Tinctoris, dessen Schriften Coussemaker noch nicht sämmtlich publicirt hat, wird am meisten beitragen, um aus seinen Kompositionen und Theorien die Errungenschaften des neuen Styles klar und deutlich darzulegen. Er ist für das 15. Jahrhundert, was Zarlino für das 16. Jahrhundert bis circa 1560 und Cerone für den Rest des 16. Jahrhunderts besonders für Palestrina, — der Referent und Berichterstatter, der Anatom und Analytiker.

[1] Diese freie Uebersetzung dürfte Manchem gewagt erscheinen; zur Prüfung derselben setze ich den Originaltext der betreffenden Stelle hieher: Car ils ont nouvelle pratique | De faire frisque concordance | En haulte et en basse musique En fainte, en pause et en muance etc. Ich hoffe durch Detailstudien auf eine Rechtfertigung meiner Auffassung.

6) Wichtige Fragen werden zu erläutern sein: »Wie verhalten sich bei du Fay und den Komponisten des 15. Jahrhunderts Text und Musik zu einander? Dachte man die Melodien selbstständig, ohne Rücksicht auf Deutlichkeit, Verständlichkeit des Wortes und gute Declamation des Textes? Trat der letztere in den Hintergrund zum Nutzen oder Schaden der Melodien? Wie weit war die Erfindung von instrumentalen Einflüssen abhängig oder von solchen dictirt?[1] Wurden die vielen textlosen Melismen gesungen, oder von Instrumenten oder Orgel, und in welcher Weise zu Gehör gebracht?«[2]

Mögen diese und ähnliche Fragen nach gewissenhafter Lösung gegenüber dem Palestrinastyl auch zu einem minder günstigen Urtheil über die Anfänge der Polyphonie im 15. Jahrhundert führen, so wird doch für unsere Zeit kein Grund vorhanden sein, die Arbeiten dieser Epoche mit Geringschätzung zu behandeln. »Ziemt es sich für einen gereiften Mann, der eine langjährige Erfahrung hinter sich hat, über alle möglichen Mittel verfügt und sein Urtheil nach manchen mißlungenen Versuchen geklärt, seine Anschauungen geläutert hat, stolz hinzublicken auf die ernsten Anstrengungen und Arbeiten eines Jünglings, der noch im Stadium der Entwicklung begriffen ist, mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen hat, und, obwohl das Ziel stets im Auge behaltend, bei der Wahl der ihm zu Gebote stehenden Mittel mitunter fehlgreift? . . . Auch heute würde man durch das Princip des Mittelalters zu größerer Klarheit gelangen, daß sich nämlich das Neue auf das Alte stützen und letzteres im ersteren lebendig bleiben soll.«[3]

1. Beilage.

Ex archivo Cappellae Pontificiae.

24. April 1431.

Supplicant S. V. devoti et humiles vestri familiares continui Commensales Cantores et Cappellani, Clerici Ceremoniarum ac Servitores Capellae E. V. S.

---

[1] Vielleicht ist W. J. v. Wasielewski nach ausgedehnteren Detailstudien einmal in der Lage, uns auch »zur Geschichte der Instrumentalmusik des 15. Jahrhunderts« ein Buch zu schreiben, und so für die bereits publicirte »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, Berlin, Guttentag, 1878« eine festere Basis zu erlangen.

[2] Man vergleiche zu diesen Fragen *van der Straeten*, VI. Band, S. 253 und das a. a. O. mitgetheilte Facsimile einer kirchlichen Sänger- und Instrumentalistenschaar aus dem Jahre circa 1589, welch letztere die Sänger mit Posaunen und Zinken begleitet; ferner für die Praxis im 15. Jahrhundert Ambros, 3. Bd., S. 35 folg., endlich Dr. Rob. Hirschfeld in »Monatshefte«, 17. Jahrg. No. 8 u. Aehnl.

[3] Nach H. Denifle, die Universitäten, I. Bd., S. 798.

infrascripti quatenus eis et eorum singulis gratias expectativas prout inferius describuntur concedere dignemini cum prerogativis ac literis Apostolicis et clausulis oportunis.

Pro Cantoribus.

Et primo devoto viro Familiari continuo Commensali et predicte Capelle Cantori et Capellano *Macteo Hanelle*, Presbytero Morinen. Diec. quatenus sibi specialem gratiam facien. de duobus Canonicatibus expectatione totidem Prebendarum quarumcumque dieces. Cathedralium etiam Metropolitanarum vel collegiatarum Ecclesiarum ubicumque in Regno Francie vel extra consisten. Nec non dignitat. personat. administration. vel officii etiam curat. et elect. alterius earumdem seu de totidem beneficiis Ecclesiasticis cum cura vel sine cura etiamsi Canonicatus et Preben. ac Dignitat. Personat. Administration. vel Officia etiam curat. et elect. in Cathedralibus etiam Metropolitan. vel Collegiat. Ecclesiis seu Decanatus vel Archipresbyteratus aut Personatus rural. existant ad collationem omnium et singulorum Collatorum et Collation. Ecclesiarum prediotarum nec non Remen. Rothomagen. Senonen. Bisunten. Bituricen. Turonen. Viennen. Terantasien. Colonien. Treveren. et Gebennen. Provinciarum Civitatum Diec. Ecclesiarum que vacan. vel vacatur. simul aut successive ita etiam quod Canonicatus et Prebenda ac dignitas etc. in eadem Ecclesia eciam si successive vacaverint pro unico beneficio computentur, eidem *M.* dignemini misericorditer providere. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Ecclesie Caraduen. ac Parrochiali Ecclesia S. Petri de Duaco cum suis annexis Attrebaten. diec. quorum omnium fructus etc. centumviginti libr. turon. parvorum comuni extimatione Valorem annuum non excedunt. Nec non dispensatione ad duo incompatibilia ad certum tempus in Cancellaria lacius declaranda quos obtinet. Cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Egidio Flannel* alias *Lenfant*, Cantori et capellano in prefata Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. in omnibus et per omnia ut supra in prima supplicatione continetur etc. providere dignemini. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Massilien. ac Parrochiali Ecclesia de Anneville Rothomagen. Diec. obtinet et super Canonicatu et Preben. Attrebaten. quorum omnium fructus etc. centum quinquaginta libr. turon. parvorum similium valorem annuum non excedunt in palacio Apostolico litigat super fructibus etc. quoque Parrochialis de Lessines Cameracen. diec. Ecclesiarum pensione XL libr. similium annuatim percipit. Cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis. Et renunciat quibusvis beneficiis preterquam etc. quam cessionem petit admitti.

Item devoto viro *Toussano de Ruelle*, Cantori et Cappellano in prefata Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut supra in prima supplicatione petitum est etc. providere dignemini. Non obstantibus Canonicatibus et Prebendis Noviomen. et Sancti Andomari de Sancto andomaro Morinen. Diec. ac Parrochiali Ecclesia sancti Germani Gebenen. quos obtinet et quorum omnium fructus etc. centumviginti lib. turon. etc. ac juribus que habere pretendit. in Canonicatibus et Preben. Beluacen. et Sancti Pauli Leodien. Ecclesiarum super quibus in Palacio Apostolico litigat seu intendit litigare et quorum fructus etc. quinquaginta lib. turon. parvorum similium comuni extimatione va. an. non excedunt. Cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis et renunciat quibusvis beneficiis preterquam etc. quam cessionem petit admitti.

Item devoto viro *Johanni Redois*, Dyacono Tornacen., Cantori et Cappellano ac Tenoriste in prefata Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Ecclesie Sancte Marie de

Condato Cameracen. diec. ac perpetua Capellania in Ecclesia Tornacen. ad altare Sanctorum Lamberti et Dionisii fundat. quorum omnium fructus etc. viginti lib. turon. etc. cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis.

Item devoto viro *Guillermo du fay*, Capelle E. V. S. Cantori et Cappellano ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. quod unam ad Sancti Fiacri in Laudunen. et aliam ad Sancti Joannis baptiste in Parrochiali de Novinantoninoso Laudunen. Diec. ac aliam in sancti Gaugerici in ejusdem Sancti Gaugerici Cameracen. Ecclesiis altaria sita perpetuas Capellanias sine cura nec non parochialem Ecclesiam Sancti Petri Tornacen. quorum omnium fructus etc. quinquaginta lib. turon. parvorum secundum communem extimationem va. an. non exced. obtinet cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Bartholomeo Poignare*, Clerico Attrebaten. Diec. Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. Sancti Gaugerici Haltren. Cameracen. Diec. quos obtinet ac Sancti Amati de Duaco Attrebaten. Diec. Canonicatibus et Prebendis Ecclesiarum super quibus concessum est sibi gratiose provideri. quorum omnium fructus etc. octoginta lib. turon. parvorum comuni extimatione va. an. non excedunt. Cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Alfonso Sancij Zamoren.*, Presbitero Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac familiari continuo commensali specialem gratiam faciende Canonicatu sub expectatione Praeben. dignitatis Personatus perpetue administrationis vel Officii cum cura vel sine cura Toletan. Ispalen. Compostellan. Palentin. Burgen. Salamantin. Abulen. Segobien. et Conchen. Ecclesiarum cum prestimoniis prestimonialibus portionibus et simplicibus beneficiis in eisdem Ecclesiis earumque civitatibus et diecesibus vacan. vel vacatur. simul vel successive per cessum vel decessum unius, duorum, trium aut plurium ipsarum Ecclesiarum Canonici vel Canonicorum seu aliorum quorumcumque in eisdem Ecclesiis aut civitatibus et diecesibus beneficiati seu beneficiatorum ceden. vel decedencium aut cedentium vel decedentium seu illa alias quolibet dimitten. vel dimitten. quorum prestimoniorum fructus etc. CC. lib. turon. parvorum secundum comunem taxationem decime va. an. non exced. nec non de beneficio ecclesiastico cum cura vel sine cura etiamsi integra vel dimidia portio in Cathedrali aut Canonicatus et Prebenda administratio vel officium etiam curat. vel sine cura in Collegiatis Ecclesis seu Archipresbiteratus rural. etiam si dignitas curat. et elect. vel personatus etiam extra Cathedralem Ecclesiam reputetur existat. spectan. comuniter vel divisim ad collationem etc. Archiepiscoporum, Episcoporum nec non decanorum et Capitulorum singulorumque Canonicorum et personarum predictarum Ecclesiarum eciam ratione dignitat. etc. obtinen. in eisdem eidem *A.* dignemini misericorditer providere. Non obstan. quod idem *A.* in Ecclesia compostellan. quamdam integram portionem et in eius Diec. quoddam dimidium beneficium sine cura in parochiali Ecclesia Sancti Johannis de Dorron. ac etiam quoddam prestimoniale beneficium sine cura in Parochiali Ecclesia Sancte Marie Albe Burgen. obtinet quorum fructus etc. viginti lib. turon. similium parvorum comuni extimatione va. an. non exced. et cum aliis non obstan. et clausulis opportunis.

Item devoto viro *Johanni de Cruce* alias *Monami*, subdiacono Tornacen. diec., Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac Familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis pro ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Ecclesie Sancti Gaugerici Cameracen. quorum

fructus etc. XVI lib. turon. parvorum comuni extimatione va. an. non exced. cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis.

Item devoto viro *Jacobo Ragot*, Presbytero Attrebaten., Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac Familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis etc. pro ut in prima supplicatione continetur non obstan. quadam perpetua Capellania ad altare Sancti Nicasii in Ecclesia Cameracen. fundata cuius fructus etc. viginti lib. turon. similium parvorum communi extimatione va. an. non exced. cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Georgio Martini*, Presbytero Tornacen. diec. E. V. S. Cantori et Capellano ac familiari continuo commensali de similibus beneficiis pro ut superius declaratum est non obstan. quodam beneficio Mansionario nuncupato in Ecclesia Trivisina fundat. cuius fructus etc. decem lib. turon. similium extimatione predicta va. an. non exced. cum aliis non obstan. et clausulis opportunis.

Item similem gratiam facien. devoto viro *Egidio Laurrj*, Acolito Tornacen. diec., Cantori et Capellano in Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali de similibus beneficiis prout supradictum est. Non obstan. quadam Cappellania ad Altare beate Marie Magdalene in Ecclesia Sancti Piati Siclinien. Tornacen. Diec. fundata cuius fructus etc. decem lib. turon. extimatione predicta. Cum aliis non obstan. et clausulis oportunis.

Item similem gratiam facien. — devoto viro *Henrico Silvestri*, Clerico Funden. Capelle E. V. S. Cantori ac familiari continuo commensali de similibus beneficiis etc. nec non ad collationes etc. Archiepiscoporum Episcoporum, decanorum Capitulorum singularumque personarum Beneventan. Neapolitan. Funden. Ananien. Penestrin. Matren. Gayetan. Verulen. Ferentin. Teracin. Velletren. Ecclesiarum Civitatum et diec. etc. usque ad summam Centum Ducatorum auri . de Camera impor. . . . . . . [1] confectarum litterarum Apostolicarum eligend. dignemini misericonditer providere non obstan. Clericalibus portionibus sanctorum Johannis et Nicolai Pipernen. Teracin. et Camerinen. diec. quos obtinet et quorum fructus etc. Triginta lib. turon. parvorum comuni extimatione va. an. non exced. Cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Lucido Joanni* de *Norme*[1], Clerico Ferentin. Cantori in Capella E. V. S. ac familari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis etc. prout in prima supplicatione continetur. ac etiam ad collationes et summam in omnibus et per omnia preceden. etc. non obstan. quadam clericali portione in Ecclesia Beate Marie Gaudentium Ferentin. cuius fructus etc. quatuor florum auri de Camera secundum comunem extimationem va. an. non exced. cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis.

Item supplicat S. V. devotus vir *Johannes Brassart*, familiaris continuus commensalis ac in Capella E. S. Cantor et Cappellanus quatenus sibi specialem gratiam facien. de similibus beneficiis ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. quod ipse Jo. Sancti Nicolai in Ecclesia Sancti Johannis Evangeliste Leodien. obtinet ac Beate Marie et Sancti Andree in veteri choro Leodien. altaria sit. super quo in Romana Curia litigat quorum omnium fructus etc. Octo mar. an. extimatione predicta cum aliis non obstan. et clausulis oportunis.

---

[1] Zweifelhaft; vielleicht auch *Narni*. An dieser Stelle ist das Pergament schadhaft und die Schrift unleserlich.

Pro Clerico Ceremoniarum.[1]

Pro Cappellanis.[2]

Pro Custode Paramentorum et Jocalium Capelle (*Johannes Pigauche*).

Pro Campanariis Capelle.

Item devoto viro *Guillermo Huberti* Campanario et servitori in Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali Bachalario in Legibus similem gratiam facien. etc.

Item devoto viro *Johanni de Equis*, Presbytero Bajocen. diec. Magistro in artibus in Capelle E. V. Campanario et Servitori ac Familiari continuo commensali similem gratiam facien. u. Aehnl.

Item devoto viro *Gotfrido Diebier*, Clerico Leodien. diec., Credencie V. S. in pontificalibus celebran. custodi similem gratiam facien. de similibus beneficiis ut in prima supplicatione continetur etc.

Item devoto viro *Petro Fabri* de Rommeeshonen. Clerico Leodien. Diec., Credencie V. S. in Pontificalibus celebran. Custodi similem gratiam facien etc.

Am Ende der Urkunde steht: Fiat ut petitur pro omnibus expectativis (Chirograph von Eugen IV.).[3]

Signatum Beatissima manu vestra sub dat. VIII. Kal. Maij, Pontificatus V. S. anno primo.

Fiat (Chirograph Eugens IV.).

Et ad duas Collationes et totidem Beneficia cum dignitate.

Fiat (Chirograph Eugens IV.).

Item et cum dispensatione pro quolibet supranotatorum ut tam de obten. quam obtinendis possint quecumque et qualiacumque duo beneficia incompatibilia etiam si Parochiales Ecclesie dignitates etc. in quibuscumque Ecclesiis et etiam si curat. et elect. fuerint quo adjunxerint retinere et cum potestate permutandi pro similibus vel dissimilibus etc. Et sub predicta dat. VIII. Kal. Maij.

2. Beilage.

Testament des Wilhelm Du Fay vom 8. Juli 1474.

Aus: Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai. Par Jules Houdoy. Paris 1880. S. 409—414.

Dies nostri sicut umbra declinaverunt et velut aqua decurrens, rapidis ad mortem trahimur gressibus, cujus et si certa sit omnibus necessitas, diem tamen aut qualiter venerit nullus non ignorat, nec aliud est in sorte hominum felicius ymo nulla preter hec felicitas, quam sub fine bono presentem claudere vitam. Quem ut quis attingat facilius prudenter agit, si prius sospitate fruens, de temporalium dispositione cogitat ne, dum cor sursum magis erigere convenit, cure graves subeant, quibus mens, infima meditando, a conditoris sui summique boni

---

[1] Er heisst Matheus Petri, presbyter Tullen.; diese und die folgenden Suppliken übergehen wir, da die Personen für unseren Gegenstand von keinem Interesse sind.

[2] Die Namen sind: *Ghisleberius Overal*, *Johannes Comes* und *Jacobus de Beaufort*.

[3] Eugen IV. aus der venezianischen Familie *Condulmiero* bestieg den päpstlichen Stuhl am 3. März 1431 und starb 23. Febr. 1447.

contemplatione retrahatur. Hec perpendens, ego, Guillermus Du Fay, Cameracensis et sancte Waldetrudis Montensis ecclesiarum canonicus prebendatus, nolens ab hoc seculo intestatus decedere, agens primitus gratias Deo pro universis donis ab eo michi, preter merita, largiflue impensis, in nomine ejusdem Domini Patris et filii et Spiritus Sancti, testamentum, ordinationem seu ultimam voluntatem meam condo, facio et ordino in modum qui sequitur.

In primis siquidem profiteor me veram et ortodoxam fidem catholicam tenere quam Sancta Nostra Ecclesia docet et predicat, in illaque vivere velle atque mori, protestans quod, si, quod absit, furia, amentia, infirmitate vel alio eventu sinistro me in futuram aliquid dicere vel facere contingat, quod sinceritati ejusdem fidei videatur contraire, ex nunc illud detestor, revoco et annullo, petens michi, vita comite, sacramenta ecclesiastica debita et consueta ministrari et si forte tunc illa petere non possem aut scirem, animam vero meam, dum corporis ergastulo exuta fuerit, domino Deo meo, intemerate virgini Marie matri Dei, sanctis Michaeli archangelo, Johanni Baptiste, Petro, Paulo, Nicolao, Anthonio, Katherine, Barbare, totique curie supernorum civium humiliter et devote commendo.

Corpus vero sive vile cadaver ecclesiastice sepulture in dicta venerabili ecclesia Cameracense, scilicet in capella sancti Stephani, ante representationem meam lapideam quam inibi fieri feci meis expensis, quem locum domini mei capituli michi gratiose concesserunt, unde gratias ago. Item lego presbitero qui michi sacramenta in extremis ministrabit viginti solidos Par. monete Cameracensis, si decanus fuerit XL solidos, ipsius clerico quinque solidos; item volo de per me debitis satisfieri et forefacta emendari. Item volo exequias funeris mei fieri honeste in ecclesia Cameracense cum pulsatione, toto luminari et accensione quatuor cereorum ante ymaginem sancti Anthonii de Padua epithaphium meum in dicta capella sancti Stephani, et quod ad missam cantetur sequentia *dies illa, etc.*; interessentibus autem in illis singulis dominis canonicis lego XX solidos, et pro psalterio III solidos IIII denarios, magnis vicariis X solidos, parvis vicariis VIII solidos IIII denarios, cappellanis ac francis sergantis et ballivo VI solidos VIII denarios, pueris altaris, turiario, nuntio, parvis sergantis et serganto ballivi ac clericis cappellaniarum III solidos IIII denarios, capellano et clerico revestiarii pro laboribus eorum cuilibet X solidos. Item vicariis magnis et parvis ut simul in ipsis exequiis psalmodient et cantent et ipso die simul honeste reficiantur ultra premissa octo libras P. (Parisienses), et pueris altaris simul ut orent pro me, qui in eorum ordine puer serviens honores radicitus et commoda ex ipso servitio me consecutum profiteor XL solidos. Item eodem die dicantur pro animabus mea, parentum et benefactorum meorum tot misse quot sacerdotes poterunt reperiri, et cuilibet celebranti dentur tres solidi, IIII denarii, distribuanturque VI mensure bladi in panem conversi et quot erunt panes tot cum illis denarii pauperibus erogentur. Item dicatur psalterium bene et distincte cum pulsatione, et tam parvis vicariis quam clocquemando[1] satisfiat valde bene, ad discretionem meorum presentium in deportatione funeris mei ad ecclesiam XX denarios, magnis vicariis X denarios, ceteris vero de choro cuilibet VI denarios.

Item volo et ordino quod postquam ecclesiastica sacramenta michi fuerint ministrata et ad agoniam tendere videbor, si, hora pati possit, sint octo ex sociis ecclesie juxta lectum meum qui, submissa voce cantent hympnum *Magno salutis gaudio*, pro quo lego XL solidos P. (Parisienses), quo hympno finito pueri altaris, una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decantent motetum meum de *Ave Regina Celorum* pro quo eis lego XXX solidos. Item lego

---

[1] *Du Cange* unter *Clocquemani* sagt: Pulsatores campanarum.

Anthonio Hardi, filiolo meo, librum in quo habetur legenda sancte Barbare in latino et librum bonorum meorum. Item lego commatri mee, uxori Jacobi Hardi, unum ex meis Agnis Dei de puro auro. Item lego hymagini beate Marie Cameracensis super altare feretrorum, magnum Agnum Dei de argento deaurato. Item lego capelle sancti Stephani una cum libro in quo continetur *missa sancti Anthonii de Padua* in pergameno unum alium librum papireum magni voluminis continentem *missa sancti Anthonii Viennensis* et missam meam *de Requiem*. Item volo quod quicumque dominorum meorum post obitum meum domum meam habuerit possit, se voluerit, capellam meam fulsitam, prout est, pro precio appreciato optare. Item lego ecclesie sancti Auberti Cameracensi, tabulam que est in aula mea super caminum, cum onere quod teneantur religiosi pro anima mea celebrare in eorum ecclesia, pro semel, unum obitum solemnem. Item lego Domino Martino Courtois figuram regis quam misit michi Johannes de Fontenay, cum tabula que est super hostium camere mee quam ipse tulit de Turonibus. Item lego domino meo, reverendo domino episcopo Atrebatensi cultellum meum regalem quem misit michi rex Sicilie. Item lego domini Goberto le Mannier figuram mortis. Item lego tabulam quam michi dimisit quondam dominus meus et confrater dominus Symon le Breton, ubi est ymago beate Marie virginis cum representatione ipsius domini Symonis, magnis vicariis ut ponatur diebus festivis et in diebus sui et mei obituum super altare. Item lego Agnum Dei, quem habui ab eodem domino Symone le Breton, ymagini beate Marie de Gratia in capella trinitatis ut ponatur cum aliis jocalibus. Item lego domino Alexandro servitori meo, casu quo michi in die obitus mei servierit, pro servitiis michi impensis, centum libras Parisienses cum manipulis curatorum et libro quem dedit michi frater Guillelmus Poree et volo quod possit, post obitum meum de bonis post dominos executores meos infra nominatos tantum accipere pro pretio imposito quantum ascendit dictum legatum centum librarum. Item lego domino Petro de Vado XX libras. Item Fabrice ecclesie Cameracensis XL libras. Item Fabrice ecclesie sancte Waldetrudis Montensis XX libras, et Fabrice ecclesie beate Marie Condatensis C solidos. Item lego magno Cartesie XX libras. Item conventui Fratrum Minorum hujus civitatis, quia sum in recommendationibus totius ordinis, C solidos. Item conventui Fratrum Predicatorum Valencenensium quia similiter sum in recommendationibus orationum et devotionum totius ordinis, prout per litteras de super factas quas habeo latius constat, C solidos. Item lego magistro Gerardo, medico, canonico Atrebatensi XX libras pro servitiis michi impensis. Item lego mense domini abbatis sancti Auberti, in qua sepissime et egregie refectionem cepi, X libras vocatis aliquibus dominis et amicis juxta suam discretionem. Item lego domino Petro de Vado tabulam illam quam michi vita comite donavit, una cum alia tabula que est in parva camera, in qua est ymago beate virginis assotiata ymaginibus apostolorum Petri et Pauli, etc. Item volo quod XII de sufficientioribus, sive sint magni sive parvi vicarii, in crastinum exequiarum decantent missam meam *de Requiem* in capella sancti Stephani et in fine misse post *requiescant in pace* dicant unam de sequentiis aliis quam voluerint deinde *de profundis* cum collecta *Inclina et Fidelium*, et pro hoc lego IIII libras Parisienses. Item lego hospitalibus, sancti Juliani XX solidos, sancti Johannis X solidos, et sancti Jacobi X solidos; item prisonariis in castro de Sellis XV solidos; item leprosis X solidos; item cuilibet presbiterorum antiquorum virorum sancti Petri de Bevees, II solidos VI denarios; item cuilibet beghinagio sanctorum Vedasti et Georgii et de Lille X solidos; item recluse sancti Vedasti XX solidos; item Beghinagio de Cantimprato XV solidos; item volo certas fundationes meis expensis fieri per magnos vicarios quarum designatio sequitur. Primo volo habere, et per eosdem magnos vicarios in dicta capella sancti Stephani celebrari, unum obitum quolibet anno im-

perpetuum pro mea parentumque et benefactorum meorum animarum salute, pro cujus labore percipient annuatim XXX solidos.

Item volo, fundo et ordino in eadem capella tres cereos ante tres ymagines et unum coram Epitaphia accensuros, videlicet in die sancto Pasche et sancti Anthonii de Padua necnon sancte Waldetrudis in omnibus horis et missis sancti Guillelmi confessoris singulisque diebus sabbatinis et aliis quibus antiphona *Salve Regina* decantatur, quam diu ipsa antiphona cum versiculo et collecta duraverit, quosquidem IIII^or cereos ad eorum, scilicet magnorum vicariorum, provisionem bis in anno in festo videlicet nativitatis domini et in dicto festo sancti Anthonii Padani (sic) renovari decerno, unde pro estimatione duarum librarum cere assigno annuatim XIII solidos IIII denarios; item clerico ejusdem caritatis et capelle pro diligentia et accensione cereorum hujusmodi annuatim V solidos Parisienses. Item in festo sancti Pasche hora magne misse chori, ordino celebrari in eadem capella missam unam de die cum memoria pro me et omnibus defunctis, ad instar misse que pro quondam Egidio de Bosco in die dominice adventus domini dicitur, pro quo celebranti III solidos IIII denarios; item statuo in die sancti Anthonii de Padua in predicta capella perpetuo missam de eodem sancto per tres ex ipsis magnis vicariis presbiterum scilicet dyaconum et subdyaconum solemniter celebrandam, in qua assint magister puerorum et alii quicumque sufficientiores de choro, sive sint magni vicarii sive parvi, vel capellani, ad provisionem tamen dictorum magnorum vicariorum, qui missam per me compositam decantent, quibus assigno XXX solidos, inde quilibet III solidos IIII denarios; volo tamen quod magister puerorum prefatus ultra dictam portionem habeat pro suo labore XX denarios, sex autem pueri qui post completorium in profesto ipsius sancti responsum *si quereris miracula* cum versu et gloria necnon motetum *O sydus Hispanie* de eodem sancto et in crastinum admissam *Et in terra pax* decantabunt, percipient X solidos, unde cuilibet XXX denarios que omnia simul sunt XLI solidi VIII denarii, volo insuper quod in fine hujus misse legatur *de profundis*, sicut in missa capella Trinitatis presbitero incipiente, aliis respondentibus, cum orationibus *Inclina* et *fidelium* et post completorium veniant in dicta capella sancti Stephani socii qui fuerint in missa cantaturi antiphona *O proles Hispanie* super cantu plano, deinde dicant pueri versum et presbiteri collectam, postea vero dicant pueri motetum *O lumen ecclesie* vel alium ad libitum magistri eorumdem. Item volo quod in die sancte Waldetrudis per eosdem magnos vicarios decantetur in dicta capella una missa de eadem sancta, et similiter in die sancti Guillelmi confessoris que est decima februarii, in quibus missis fiat memoria de defunctis. Quod si pro cantandis hujusmodi duabus missis aliqui ex predictis magnis vicariis defuerint poterunt illorum absentiam supplere quicumque sufficientes aut ydonei fuerint per eosdem vocati de corpore ecclesie; unde sacerdoti pro qualibet missa ordino dari III solidos IIII denarios, cuilibet vero illorum octo in singulis missis cantantium II solidos, sunt simul XXXVIII solidi VIII denarii. Si autem festa sanctorum Anthonii, Guillelmi vel sancte Waldetrudis sabbato seu feria secunda, aut aliis impeditis diebus occurrerint, transferantur solemnitates missarum hujusmodi in crastinum vel diebus aliis convenientioribus ad tollendam concurrentiam.

Item ibidem fundo et ordino, quolibet mense secunda die mensis, missam unam celebrari ad instar illius magistri Gregorii Nicolai, inde pro qualibet missa ordino et statuo III solidos IIII denarios, sunt simul XL solidi. Omnes igitur misse dicende pro me et fundande per anni circulum, sunt numero XVII. In quarum et cujuslibet fine a celebrante super tumbam meam aspersio fiat aque benedicte, pro quibus universis et singulis fideliter et pie faciendis ac salubriter adimplendis, ego Guillelmus volo tradi et deliberari eisdem magnis vicariis et ad eorum commoditatem

in pecuniam per meos executores summam centum et viginti scutorum ad XL solidos Parisienses appreciatorum.

Hujus autem testamenti executores nomino et ordino venerabiles et carissimos dominos meos dominos Reginalem de Leonibus, Johannem du Rosut, Radulphum Mortier canonicos, Petrum de Vado et Alexandrum Bouillart capellanos ecclesie Cameracensis, quibus humiliter supplico quatinus expensis bonorum meorum hujus executionis onus dignentur assumere. Ita quod tres ex ipsis, altero impedito seu vacare huic rei forsan quod non credo nolente, tres reliqui proinde possint omnia facere et exequi ac si omnes adessent. Quorum tribus scilicet dominis canonicis necnon domino Guillelmo Bouchelli, secretario capituli, ultra salarium notariatus, si illum tunc exerceat, pro gratis michi impensis et spero impendendis servitiis, ut et assit dictis executoribus in agendis mee executionis, lego unam marcham argenti cuilibet, reliqui vero duo, scilicet domini Petrus de Vado et Alexander, sint contenti legato per me ipsis facto.

Item lego domino Jacobo des Riers, consanguineo meo de Tornaco, quem per XVIII menses vel circiter nutrivi, vigenti scuta Françie, proviso quod idem et sui parentes quitum me teneant de pagamento unius camere ad figuram pellicani in quo scriptum est *sur le rose me repose*, quam suus pater dum viveret michi destinavit de quo si faciat mentionem casso presens legatum. Item volo et ordino quod si omnibus fundationibus et ordinationibus premissis completis adhuc aliquod residuum fuerit de bonis meis restans, illud in missarum celebrationem usque ad unum annuale si sufficeat et alia pietatis opera convertatur ad discretionem meorum executorum.

Per quod presens meum testamentum omnia et singula precedentia testamenta per me facta revoco, volens hoc valere jure testamenti codicillorum seu extreme voluntatis aut quovis alio modo de jure vel consuetudine possibili meliori, de quo tamen variando, mutando, minuendo, augendo, revocandoque et annullando mich quam diu mentis compos existam, retineo potestatem, dans prefatis executoribus meis potestatem, obscura si que sint, impetrandi ad eorum intellectum. Volo insuper quod si per cedulam manu mea aut persone publice vel autentice scriptam aut signatam vel et per dominorum proborum testimonium constaret me in premissis aliquid immutasse, addidisse vel subtraxisse aut aliqua legata de novo fecisse illa valeant ac si in presenti testamenti descripta forent.

Anno Domini M IIII^c LXXIIII, indictione septima die vero octava mensis julii, pontificatus sanctissimi in Christo Patris et domini nostri domini Sixti, divina providentia Pape quarti, anno tertio, circumspectus vir magister Guillelmus de Fay canonicus ecclesie Cameracensis, sanus mente et intellectu, suum condidit testamentum sive ultime voluntatis ordinationem, precedentia revocavit, legata fecit, executores elegit et alia fecit ac voluit prout superius describuntur cum petitione instrumenti. Acta fuerunt hec Cameraci in loco capitulari ecclesie Cameracensis, presentibus in hiis venerabilibus et circumspectis viris magistris Johanne de Busco, decretorum doctore, magno ministro, Jacobo Michaelis canonicis, et Nichasio de Spina presbiteris, cappellanis ejusdem ecclesie testibus evocatis.

Alphabetische Register.

Vorbemerkung. 1) Die Namen der Autoren, welche im »Literaturverzeichniß« (S. 400) mit Angabe ihrer Werke aufgezählt sind, sowie die im Verlaufe der Studie erwähnten Namen noch lebender Persönlichkeiten wurden in folgendem Register weggelassen. In Bezug auf die Schreibweise der Eigennamen sind die *biographie universelle* von *F. J. Fétis*, sowie *Rob. Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwerke*, Berlin 1877, als Norm angenommen. Neue, in beiden Werken fehlende Namen sind mit der wahrscheinlichsten, am häufigsten wiederkehrenden Lesart unter Beifügung der vorkommenden Varianten eingereiht.

2) Das Register der Ortsnamen, soweit sie als solche erkenntlich waren, ist abgesondert worden, und enthält außer der lateinischen Bezeichnung der Diözesen, auch die jetzt übliche Form des Ortschaftsnamens, soweit sie aus den geographischen Hilfsmitteln von *Spruner-Menke, Fabricius* u. s. w. zu ermitteln war.

3) Den Schluß der Register bildet das alphabetische Verzeichniß der in dieser Studie aufgeführten und nachgewiesenen Kompositionen du Fay's mit Angabe des Fundortes und Hinweis auf die Seitenzahl. Als Abkürzungen wurden gewählt: *C. P.* = Cappella pontificia, Archiv der sixtinischen Kapelle im Vatikan, *A. S. P.* = *Archivio San Pietro* = Kapitelsarchiv der Basilica von St. Peter in Rom, *B. L.* = Bologna, Bibliothek des *Liceo musicale*, *B. U.* = *Bologna*, Universitätsbibliothek, *Mod.* = Bibliothek und Archiv der *Este*, gegenwärtig in *Modena*; *Tr.* = Domkapitelarchiv in *Trient*, *B. C.* = Bibliothek in *Cambrai*, *B. B.* = Bibliothek in *Brüssel*, *B. P.* = Nationalbibliothek in *Paris*, *B. M.* = Kgl. Bibliothek in *München*.

1. Register der Eigennamen.

2. Alphabetisches Ortsregister.

[1] Nachträglich erinnere ich, daß *Cambrai* noch im 16. Jahrhundert als berühmte Sängerschule galt, denn Papst Clemens VII. sendete 1528 den *Joh. Consilius* (Consilion) nach *Bourges* und *Cambrai*, um die päpstliche Sängerkapelle zu ergänzen; siehe Cäcilienkalender für 1885. Regensburg, Fr. Pustet, S. 25.

3. Alphabetisches Verzeichniss

der in vorliegender Studie nachgewiesenen Kompositionen du Fay's.

[1] Die zahlreichen, dem *Ordinarium Missae* entnommenen Theile des Meßtextes werden hier nur summarisch angeführt. Meist sind sie ohne Aufschrift, und entnehmen ihre Motive dem gregorianischen Choral. Die gleiche Bemerkung gilt für *Kyrie, Patrem omnipotentem (Credo), Sanctus* und *Agnus Dei*. Aus dieser Praxis der Komponisten des 15. Jahrhunderts läßt sich der Schluß ziehen, daß man erst allmählich und gleichsam versuchsweise bald *Kyrie* oder *Gloria (Et in terra)*, bald *Credo (Patrem omnip.)* oder *Sanctus* und *Agnus* in polyphoner Weise vortrug, bis gegen 1460 ganze Messen mit den sechs üblichen Theilen komponirt, und in die großen Chorbücher mit deutlichen, für mehrere Sänger leserlichen Noten, ähnlich wie schon früher die Choralgesänge, eingetragen und aufgeführt wurden. Vgl. hierzu S. 446, 3. Anm., 447, 5. Anm., wo die Nachweise stehen, daß einige Gesänge doppelt, andere aber auf großes Papier und mit vergrößerten Noten (*pro grossando in novis libris*) kopirt wurden. Die Petruccischen Drucke, meist in Querquart, halten an der kleinen Notenschrift in Partiturform mit gegenüberstehenden Stimmen fest, da Petrucci Metalltypen anwendete.

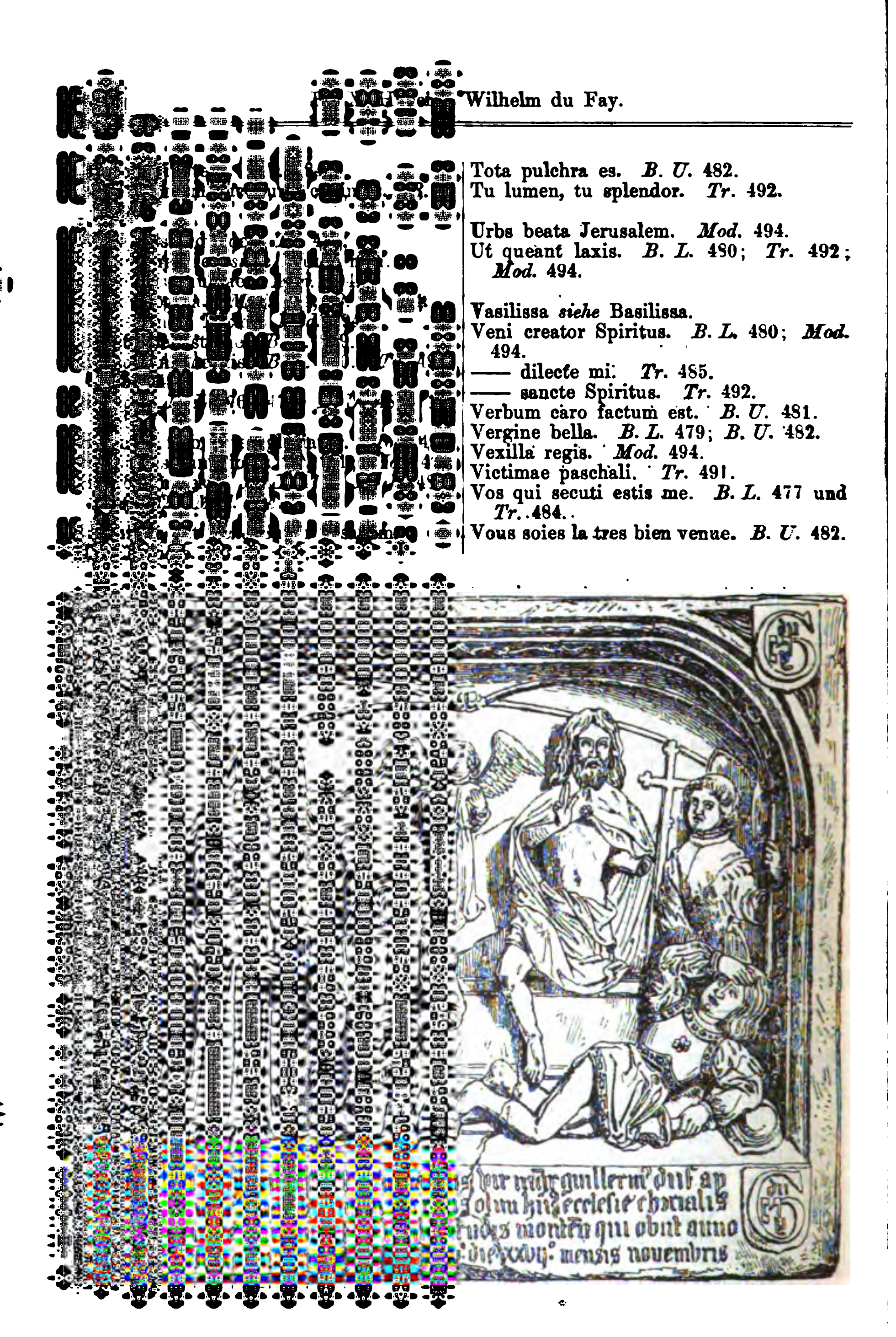
Aber schon 1516 machte Andreas Antiquus in Rom den glücklichen Versuch, beim Sammelwerk des *Liber 15 Missarum* das Großfolioformat mit großen Noten (in Holz geschnitten) einzuführen.

[1] Vgl. auch S. 445, sowie 4. Anm. S. 446 und 5. Anm. S. 447.

[2] Eine Missa S. Anthonii wird von Gafor und Spataro (S. 407), sowie S. 445 und 517 mit der Messe *O quam glorifica* und einem *Requiem* erwähnt. Vgl. S. 517. Die hier angegebenen sind ebenfalls vollständige Messen mit den 6 Theilen, obwohl bei *M. Caput*, *in hon. Jacobi* und »*ohne Titel*« diese Theile nicht nacheinander folgen.

[3] Diese Messe habe ich bei Beschreibung des Cod. 14 (S. 469) übersehen; dort bitte ich also zu corrigiren: 25b—30a *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* von *Se la face etc.* 30b—38a Missa: *Tant ie me deduis* 4 v.

[4] Vielleicht identisch mit *Si quereris miracula;* vgl. S. 518, wo auch von einem *O lumen ecclesie* die Rede ist.


mensis novembris

Die Collection Philidor.

Von

W. J. v. Wasielewski.

Unter obigem Namen besitzt die Bibliothek des Pariser Conservatoriums ein für die Geschichte der französischen Instrumental- oder vielmehr Tanz- und Balletmusik des 16. und 17. Jahrhunderts werthvolles Sammelwerk, welches eine wichtige Ergänzung der gleichzeitigen französischen Lauten- und Klaviermusik bildet. Das Vorhandensein desselben ist dem unermüdlichen Fleiß eines Kammermusikers Louis XIV, Namens Philidor (André Danican), zweitem Sohn Michael Danican's[1], zu verdanken. Er ließ es sich angelegen sein, alle irgend erreichbare altfranzösische Musik für Streich- und Blasinstrumente in einer besonderen Sammlung zu vereinigen. So entstanden nach und nach 59 von Philidor eigenhändig geschriebene Foliobände, deren Inhalt uns ein ebenso interessantes als belehrendes Bild von der Beschaffenheit der weltlichen Musik Frankreichs unter der Regierung François I, Henry II, François II, Charles IX, Henry III, Henry IV, Louis XIII und Louis XIV gibt. Diese merkwürdige Sammlung, welche von den Revolutionsstürmen zu Ende des vorigen Jahrhunderts glücklicherweise verschont geblieben und dann der Conservatoriumsbibliothek einverleibt worden war, ist leider nicht mehr vollständig.

Im Jahre 1828 veröffentlichte Fétis in der Pariser »*Revue musicale*« einen Artikel über die Collection Philidor, in welchem berichtet

[1] Michael Danican, geb. gegen Beginn des 17. Jahrh. in der Dauphiné, war Kapellmusiker unter Louis XIII. Er zeichnete sich als Oboebläser so sehr aus, daß der König äußerte, er habe in ihm einen zweiten Philidor gefunden. Mit dem ersten Philidor meinte der König den vorzüglichen italienischen Oboebläser Filidori, welcher sich einige Jahre vor Danican's Anstellung am französischen Hofe hatte hören lassen. Seitdem behielt Michael Danican den Beinamen Philidor, den er seinen Kindern und Kindeskindern vererbte.

wird, dass (1820) ein Subalternbeamter der Bibliothek des Conservatoriums sechs Bände der genannten Sammlung vernichtet habe. Die Sache hat ihre Richtigkeit. Der fragliche Mann war neben seinem Amt zugleich als Buchbinder bei der genannten Bibliothek beschäftigt. Ohne zu ahnen, welchen unersetzlichen Schaden er anrichtete, zerschnitt er die Bände Nr. 17, 25, 26, 30, 45 und 52 der Collection Philidor, um mit den davon verfertigten Cartons andere Bücher einzubinden.

Dies war indessen nicht die einzige Einbuße, welche dem Werk zu Theil wurde. Der französische Musikschriftsteller Aristide Farrenc constatirte in einem 1856 für die »*Revue de Musique ancienne et moderne*« gelieferten Aufsatz: »*Les livres rares et leur destinée*« den Verlust von weiteren 17 Bänden. Ueber den Verbleib derselben herrscht vollständiges Dunkel. Niemand weiß, welches ihr Schicksal gewesen, und wohin sie etwa gekommen sind.

Um die Mitte der fünfziger Jahre fehlten also von dieser Sammlung insgesammt 23 Bände. Seit jener Zeit sind aber noch drei weitere Bände verloren gegangen, so dass nunmehr im Ganzen von den ursprünglich vorhanden gewesenen 59 Bänden nur noch 33 existiren. Diese Thatsachen werfen kein günstiges Licht auf die ehemalige Verwaltung der Conservatoriumsbibliothek.

Unter den abhanden gekommenen Nummern der Collection Philidor befanden sich werthvolle Unica. So enthielt der 41. Band die Partitur der ersten in Paris dargestellten Oper. Nach Fétis' Angabe war es die in italienischer Sprache abgefasste Oper »Orpheus«.[1]

Doch es hat keinen Zweck, über Sachen zu sprechen, die unwiederbringlich dahin sind, und von denen man nichts weiter kennt, als den leeren Namen. Ich gehe deshalb sogleich dazu über, das in's Auge zu fassen, was von der Collection Philidor noch da ist.

I Der erste Band hat den Titel: »*Recueil de plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François p^er^ Henry III Henry IV et Louis XIII avec plusieurs Concerts faits pour leurs divertissements. Recueilis par Philidor l'aisne*[2] *en 1690.*«

---

[1] Schletterer bemerkt in seiner »Vorgeschichte der franz. Oper« (Berlin bei Damköhler) S. 183, es sei unmöglich den Komponisten dieser Oper anzugeben. Fétis dagegen nennt in seinem oben citirten Artikel als Verfasser der Oper L. Rossi. Ob dieser Angabe ein Irrthum zu Grunde liegt, vermag ich nicht zu sagen.

[2] Es ist bemerkenswerth, daß André Danican sich hier wie auch weiterhin als »*Philidor l'aisné*« bezeichnet, während er doch der zweite Sohn des oben erwähnten Michael Danican war. Die Orthographie André Danican's ist übrigens von mir genau wiedergegeben worden.

Der Inhalt besteht größtentheils aus Tanzweisen verschiedener Art. Es sind meist »*Airs*« der Provinzen Poitou, Champagne, Bretagne und Lorraine, nämlich: Bourréen, Branlen, Couranten, Gaillarden, Passepieds und Pavanen. Eine »*Bransle*« nebst der dazu gehörenden »*Gaillarde*«, beide »*en fauxbourdon*«, d. h. durchweg mit ein und derselben Harmonie, rührt aus dem Jahre 1540 her. Es ist der älteste Tonsatz der ganzen Sammlung.

Dass man es hier mit echt französischen Tänzen zu thun hat, zeigt die scharf markirte Rhythmik, sowie das oft eigenthümlich Sprunghafte der Melodik. Die Bearbeitungen sind im zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechsstimmigen Satz gehalten.

An Gelegenheitskompositionen für gekrönte Häupter enthält dieser erste Band u. A. eine sechsstimmige Pavane nebst zwei dazu gehörenden fünfstimmigen Gaillarden, komponirt »*pour le mariage de Henry le Grand (Henry IV) en 1660*«; ferner eine Krönungs-Pavane für Louis XIII »*pour les hautbois fait au Sacre du Roy le 17e Octobre 1610*« nebst zwei »*Airs*« — Alles sechsstimmig —, und endlich ein suitenartiges, aus mehreren fünfstimmigen Sätzen bestehendes »*Concert, donné a Louis XIII en 1627 par les vingt quatre Viollons et par les 12 Aubois (hautbois) de plusiers Airs choisis de differants Ballets*«. Dieses »*Concert*« besteht gleichfalls nur aus Tanzstücken.

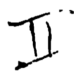
Der erste Band der Collection Philidor enthält auch eine frei erfundene Instrumentalkomposition. Sie rührt von dem »*Roy et Maistre des Ménétriers*«, L. Constantin her, trägt die Jahreszahl 1636 und ist »*La pacifique*« benannt. Diese Ueberschrift entspricht sehr wohl dem Inhalt des Musikstückes, welches ziemlich zahmer Natur ist. Dennoch gewährt dasselbe insofern ein Interesse, als man aus ihm ersehen kann, auf welcher Stufe sich der höhere Instrumentalsatz in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich befand. Jedenfalls steht diese Komposition ihrer gesammten Beschaffenheit nach gegen die gleichzeitigen Arbeiten des Italieners Buonamente, eines Nachahmers Giov. Gabrieli's, zurück.

Es erscheint für den noch ziemlich unentwickelten Standpunkt der französischen Instrumentalmusik jener Periode bezeichnend, daß Philidor aus derselben nur diesen einen frei erfundenen Tonsatz mitzutheilen vermochte, während ihm eine große Menge altfranzösischer Tänze aller Arten zu Gebote stand. Freilich hatte Deutschland damals kaum schon mehr in Betreff der selbstständigen Instrumentalkomposition aufzuweisen. Aber es ist dabei zu berücksichtigen, daß die Drangsale des dreißigjährigen Krieges einer gedeihlichen Kunstentwicklung in unserem Vaterlande hemmend im Wege standen. Wenn die deutsche Musik während dieses gräuelvollen Vernichtungs-

kampfes nicht zu Grunde ging, so ist es dem verdienstlichen Wirken des Altmeisters Heinrich Schütz zu verdanken. Hätte er die Instrumentalmusik ebenso durch seine schöpferische Thätigkeit bereichert wie die Vocalmusik, so würden wir ohne allen Zweifel hervorragende Werke der ersteren Kunstgattung aus jener Zeit besitzen.

Constantin's productive Ader war jedenfalls keine starke. Wenigstens ist nichts weiter von ihm auf die Nachwelt gekommen, wie das vorerwähnte sechs- und fünfstimmige Tonstück. Etwas mehr ist von seinem Amtsnachfolger, dem Geigerkönige Dumanoir vorhanden. Es sind freilich nur Tänze. Der erste Band des in Rede stehenden Sammelwerkes enthält von diesem Musiker eine Allemande, eine Sarabande und einen mit der Jahreszahl 1648 versehenen »*Charivari*«, welcher aus drei »*Airs*« besteht.[1] Die letzteren sind fünf-, die ersteren dagegen vierstimmig. Der Satz Dumanoir's ist nicht ohne Gewandtheit, dabei aber doch ungleich.

Sonsthin findet sich im ersten Band dieser Sammlung als ein bemerkenswerthes Musikstück noch eine »*Symphonie du Miserere fait par Mr Orlande de Lasus*« *(sic)*[2]. Offenbar rechnete Philidor diesen Meister der niederländischen Schule zu den französischen Tonsetzern ähnlich wie die Engländer Händel als Componisten ihrer Nationalität zu bezeichnen pflegen.



Im zweiten Bande der Collection Philidor mit dem Titel: »*Ce Livre appartient à Philidor l'ainé, Ordinaire de la Musique du Roy, & Garde de tous les Livres de sa Bibliotheque de Musique, l'an 1702*« sind zunächst enthalten: »*Airs faits sous le Regne de Henry III*«, bestehend aus fünf Allemanden von 1575, 1579, 1580, 1582 und 1583. Hierauf folgen 72 Ballete »*dansez sous le Regne de Henry IV*«, nebst einer Allemande aus den Jahren 1598—1610. Den Beschluß bilden 37 Ballete »*dansez sous le Regne de Louis XIII*« von 1611—1622.

Von allen diesen Balleten hat Philidor nur die Oberstimme und den Baß notirt. Mehrentheils sind die einzelnen Stücke mit besonderen Ueberschriften versehen. Weiterhin werde ich ein Beispiel dafür geben.

Es fehlt in diesem Bande nicht an pikanten Curiositäten. So enthält er ein »*Ballet de la Courtisanne, dansé l'an 1613*«. Ein anderes hat den noch anzüglicheren Titel: »*Ballet des Filles de Joye.*« Es wurde im Jahre 1608 getanzt. Man sieht, daß die Pariser in Betreff

---

[1] Vierstimmige Tänze von Dumanoir besitzt auch die Landesbibliothek zu Cassel.

[2] Ich habe diese Komposition in den Notenbeilagen zu meiner Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. (Berlin bei Guttentag) mitgetheilt.

der Darstellungsmotive zu ihren Balleten nicht gerade wählerisch zu Werke gingen, und daß die neigungsvolle Beschäftigung mit dem »*Demi-monde*« zu künstlerischen Zwecken keine Erfindung der Neuzeit jenseit des Rheines ist.[1]

Der dritte Band enthält 14 zweistimmige, während der Jahre 1625—1647 entstandene und aufgeführte Ballete. Eines derselben hat die Ueberschrift: »*Ballet de Mr le Cardinal Richelieu, dansé à Paris dans son Palais l'an 1641*«. Es besteht aus vier Abtheilungen, welche zusammen 35 Entrées enthalten. Diese sind durchweg zweitheilig wie die meisten anderen gleichartigen Tonsätze der vorhergehenden und folgenden Bände. In dem letzten Ballet des 3. Bandes, »*Ballet de Ruës de Paris, dansé l'an 1647*«, ist das erste Musikstück beider Abtheilungen als »*Ouverture*« bezeichnet. Diese Ouverturen unterscheiden sich indessen nach Formgebung und Ausdehnung nicht von den Entrées. Auch in den späteren Balleten sind die »Ouverturen« mehrentheils kurze zweitheilige Sätze.

Dem dritten Bande seiner Sammlung hat Philidor eine Zueignungsschrift an Louis XIV vorausgeschickt, in welcher er bemerkt, daß er den Plan verfolge, die alten Ballete, welche unter den Königen Henry III, Henry IV und Louis XIII getanzt worden sind, dem Staube der Vergessenheit zu entreißen, da die in denselben enthaltenen »*Airs*«, welche so große Heroen *(grands Heros)* ergötzt hätten, nicht unwürdig seien, wieder an's Tageslicht gezogen zu werden. Der größte Theil der folgenden noch erhaltenen Bände enthält thatsächlich auch nur Ballete, deren Mittheilung Philidor, wie wir sahen, schon im zweiten Bande begonnen hatte.

---

[1] Fétis sagt in seinem oben citirten, die Collection Philidor betreffenden Artikel vom Jahre 1828 bezüglich der im 2. und 3. Bande dieser Sammlung enthaltenen Ballete: »*Il s'en trouvent qui n'ont pu être joués à la cour, car leurs titres seuls annoncent ces grossières plaisanteries du temps de la Fronde qu'on trouve dans une foule de pamphlets; tel est celui-ci: Ballet ridicule des nièces de Mazarin, dansé devant le roi et la reine régente sa mère* (also dies Ballet wurde doch bei Hofe getanzt?) *par le trio mazarinique, pour dire adieu à la France, en vers burlesques et à six entrées. En la première, Mazarin, vendeur de baume; en la deuxième, ses deux nièces danseuses de corde; en la troisième, les partisans, arracheurs de dents; en la quatrième, Mazarin, crieur d'oublies; en la cinquième...... Je m'abstiens de rapporter le reste du titre parce qu'il est d'une obscénité révoltante.*« Von diesem auf Mazarin und dessen Nichten bezüglichem Spottballet findet sich weder im 2. noch im 3. Bande der Collection Philidor etwas. Wie es scheint, hat sich dasselbe ein eifriger Raritätensammler widerrechtlich angeeignet, es müßte denn sein, daß es amtlich beseitigt worden wäre, was aber kaum glaublich ist. Die von Fétis unterdrückte Ueberschrift des 5. Entrées heißt: »*La Grande Nièce, Maquerelle, la Petite, Garce.*« S. Schletterer's »Vorgeschichte der franz. Oper« S. 163.

IV

Im vierten Bande befinden sich drei umfangreiche Ballete. Das erste derselben ist: »*Ballet du Roy des Festes de Baccus, dansé au Palais Royal le 2e & le 4e jour de May 1651.*« Dasselbe besteht aus einer »*Ouverture*« und 17 fünfstimmigen Entrées, von denen einige aus 2—3 »*Airs*« zusammengesetzt sind. Darauf folgt: »*Ballet royal du Dereglement des Passions de l'Interest de l'Amour & de la Gloire en 1652.*« Es hat drei Abtheilungen, von denen jede mit einer sogenannten »*Ouverture*« d. h. mit einer kurzen Instrumentaleinleitung beginnt. Sonst erweist sich die Anordnung ähnlich wie bei dem vorhergehenden Ballet, nur mit dem Unterschiede, daß bei den meisten Entrées, so wie bei der zweiten und dritten »*Ouverture*« nichts weiter als die Oberstimme notirt ist.

Das dritte Ballet: »*Les Nopçes de Pelée et de Thetis, Comedie Italienne en musique entre meslée d'un Ballet sur le mesme sujet dansé par sa Majesté en 1654*«, enthält außer der »*Ouverture*« 9 fünfstimmige Entrées der ersten und 1 Entrée der allem Anschein nach unvollständigen zweiten Abtheilung. Von diesem Werk, welches Cavalli's Oper »*Le Nozze di Teti e di Peleo*« ist, hat Philidor durchweg nur Oberstimme und Baß notirt.

Die von Philidor gesammelten Ballete, auch die späterhin noch zu erwähnenden, gewähren bei Weitem mehr ein theatralisches und kulturhistorisches als ein specifisch musikalisches Interesse. Louis XIV., dessen Zeitalter schon ein Theil der Ballete des dritten Bandes angehört, kam bekanntlieh erst mit dem Tode Mazarin's (1661) zur selbständigen Regierung. Vorher wurde diese, obgleich der König schon seit lange mündig war, zur Hauptsache von dem eben genannten Minister im Verein mit der Königin-Mutter geführt, während Louis XIV. sich allen möglichen Belustigungen hingab. Dazu gehörte auch seine häufige Mitwirkung in den bei Hofe aufgeführten Balleten, wodurch er denn den Neigungen der tanzlustigen Nation zum »Amusement« immer neue Anregungen gab. Da diese Ballete mit Maskenspielen verbunden waren, so mag es dabei nicht an allerhand galanten Abenteuern gefehlt haben. Leider fand das Treiben in Frankreich, wie man weiß, auch an einigen deutschen Höfen eifrige Nachahmung.

V

Wir kommen zum fünften Bande der Philidor'schen Collection. Derselbe ist von einem sehr ausgedehnten Ballet in vier Abtheilungen angefüllt. Es heißt: »*Ballet royal de la Nuict, divisée en quatre Parties ou quatre Veilles, dansé par sa Majesté le 23e Fevrier 1653.*« Die Musik zu demselben rührt vielleicht von Cambefort her, denn im Jahr 1655 gab dieser Tonsetzer, welcher »*surintendant de la musique de la chambre du Roy*« war, ein »*Livre d'airs à quatre parties*« heraus,

welches sechs Stücke aus obigem Ballet enthält. Möglicherweise handelt es sich dabei aber auch nur um eine Zusammenstellung von Tonsätzen anderer Komponisten.

Bemerkenswerth ist an diesem Ballet, daß jede der vier Abtheilungen mit Sologesang eingeleitet wird; theils ist derselbe recitativ- und theils chansonartig. Vor der ersten Abtheilung tritt sogar zum Sologesang ein fünfstimmiger Chor hinzu, welcher Weise und Text des Sängers als Ritornell wiederholt. In diesem Arrangement haben wir die Rudimente der später durch Lully begründeten sogenannten »großen« Oper zu erkennen.[1]

NB

Um dem Leser eine Probe davon zu geben, was alles in einem solchen Ballet vorkam, lasse ich die Ueberschriften der »Entrées« des dritten Theiles vom »*Ballet royal de la Nuict*« folgen.

»*1e Entrée. Endimion.*
2e Entrée. La Lune.
3e Entrée. Ptolomée & Zoroastre 2 grands Astrologues.
2e Air pour les mesmes.
4e Entrée. 4 Paisans.
5e Entrée. Les Coribantes avec leurs Bassains d'airain.
2e Air pour les mesmes.
6e Entrée. Huict Ardens qui paroissent la nuict.
2e Air pour les mesmes.
7e Entrée. Un grand homme monté sur un Bouc, commande a 8 petits Demons de sa suitte, d'avertir les sorciers du sabat.
8e Entrée. 4 Monstres nains.
9e Entrée. Vue Magicienne & quatre Sorciers.
10e Entrée. Six loups-garoux qui vont au sabat.

[1] Zwar kam schon 1581 eine opernartige Schöpfung mit Gesang und Tanz, nämlich das »*Balet comique de la Royne (reine)*« etc., componirt von Beaulieu, Salmon und Maltre am französischen Hofe zur Darstellung. Allein dieses Werk war und blieb eine vereinzelte Erscheinung im französischen Kunstleben ohne jede unmittelbare Nachfolge. Erst gegen 1660 unternahm es der Schüler Chambonnières, R. Cambert, geb. 1628 zu Paris, eine derartige, auf die Oper hinzielende Composition zu verfassen, zu welcher der Titular-Abbé Perrin den Text geliefert hatte. In der mehr als 70jährigen Zwischenzeit entstand in Frankreich nichts dergleichen. Es scheint auch, daß das »*Balet de la Royne*« bei den französischen Tonsetzern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts völlig in Vergessenheit gerathen war, sonst hätte man mit den Bestrebungen für eine nationale Oper doch direct an Beaulieu's Arbeit angeknüpft, und nicht erst wieder mit schüchternen Versuchen von vorne angefangen, indem man vom Jahr 1653 ab damit begann, einzelne Gesangspiecen in die Ballete einzumischen. S. die Vorrede zu der von J. B. Weckerlin vor einigen Jahren veranstalteten neuen Ausgabe des »*Balet comique de la Royne*«, Paris, Théodore Michaelis.

11e Entrée. Trois Curieux.
2e Air pour les mesmes.
12e Entrée. Des hommes demy nuds & femmes echevelées se sauvent dune maison en feu & lon sonne le Tocsin.
2e Air pour les mesmes.
13e Entrée. Deux larons viennent pour voller & sont surpris par les Archers.«

Das Ballet »*de la Nuict*« scheint gleichzeitig zu einer Huldigung für den damals 15 jährigen Louis XIV. bestimmt gewesen zu sein, denn in einem Couplet der zweiten Abtheilung kommen die Worte vor: »*Jeune Louis le plus grand des Monarques, dans quelque temps vous porterez des marques*« u. s. w. Und am Schluß des Ballets heißt es: »*Le roy representant le soleil levant.*«



Im sechsten Bande findet man zunächst: »*Le Ballet du temps dancé en 1654*«, komponiert von Molier[1] (Mollier, Louis de, oder auch de Molière genannt), und Jean-Baptiste Boesset.[2] Es besteht aus zwei Theilen zu 12 und 11 Entrées, von denen jeder mit einer »*Ouverture*« beginnt. Von diesem Ballet ist nur die Oberstimme notirt.

Sodann folgt: »*Ballet de la Revante des Habits, du Ballet et Comedie dansé devant sa Majesté*«. (Ohne Angabe der Jahreszahl.) Es beginnt mit einer zweitheiligen Ouverture zu 5 Stimmen, an welche sich ein Gesangsstück schließt. Sonst ist von dieser durch Philidor nur zum kleinsten Theil in seine Sammlung aufgenommenen Komposition nichts weiter vorhanden. Autor unbekannt.

Hieran schließt sich: »*Xerxes comedie en musique del Signor Francesco Cavalli avec six Entrées de Ballet qui servent d'intermede a la Comedie*«. Die in diesem Werke enthaltenen sechs Entrées sind von Lully. Sie gehören zu den ersten derartigen Arbeiten des weiterhin für die französische Oper so bedeutungsvollen Mannes.

Der Xerxes von Cavalli gelangte am 22. November 1660 in der großen Gallerie des Louvre zur Aufführung.

Noch ist im sechsten Bande »*Le Triomphe de Bacchus dans les Indes, Mascarade dansée devant sa Majesté le 6e Janvier en 1666*«

---

[1] Molier war um 1642 dienstthuender Hofjunker *(gentilhomme servant)* oder Stallmeister *(écuyer)* der Gräfin von Soissons. Nach dem Tode dieser Dame wurde Molier der Kammermusik des Königs zugetheilt. In dieser Stellung war er hauptsächlich mit der Komposition von Balleten für den Hof beschäftigt.

[2] Boesset, geb. 1612, dienstthuender Hofkavalier und »*seigneur de Hault*«, Rath, Haushofmeister des Königs und der Königin u. s. w., wurde abgesehen von den vorerwähnten Aemtern 1665 zum »*maître de la musique de la reine-mère*« ernannt.

enthalten. Die Musik zu dieser »*Mascarade*« ist von dem schon genannten Boesset im Verein mit anderen, nicht namhaft zu machenden Komponisten verfaßt.

Die bisher erwähnten Autoren von Balletmusik sind mit Ausnahme Cambert's, der hervorragende Bedeutung für die französische Musik hatte, den von ihnen vorhandenen Arbeiten nach zu urtheilen, Tonsetzer untergeordneten Ranges. Auch Lully erhebt sich in seiner Balletmusik noch nicht über ein gewisses Niveau. Sein musikalisch dramatisches Talent gelangte erst in seinen Opern zu voller Entfaltung. Allein die von Philidor der Nachwelt erhaltenen Balletkompositionen sind trotzdem insofern schätzenswerth, als sie die Möglichkeit einer Orientirung über die französische Orchestermusik vor Begründung der französischen Oper gewähren.

Band VII enthält: »*Ballet royal des Plaisirs, dansé par sa Majesté le 4e Fevrier 1655*«. Dieses Ballet besteht aus zwei Abtheilungen, von denen die erste die Freuden des Land- und die zweite die Vergnügungen des Stadtlebens schildert.

Mit dem VIII. Bande beginnen, wenige Ausnahmen abgerechnet, die Ballete von Lully. Das erste derselben ist Alcidione, »*divisée en trois Parties, dansé par sa Majesté la 14e Fevrier 1658*«.

Diesem Ballet hat Philidor eine Zueignungsschrift an Louis XIV[1] vorausgeschickt, in welcher es heißt: »*Au Roi, Sire, apres avoir presenté a Vôtre Majesté le recüeil que j'ay fait en Musique des plus anciens Ballets dansez sous les regnes des Rois vos predecesseurs, j'ay crû ne devoir negliger pour mettre en ordre tout ce que Mr de Lully à fait pour vos Divertissemens, avant les Opera*«.

Thatsächlich wollte der König, welcher musikalisch war, — er spielte Laute und Klavier — keine andere Musik mehr hören, wie diejenige Lully's, nachdem dieser einmal begonnen hatte, seine kompositorische Thätigkeit dem Ballet zu widmen. Dies erklärt die bedeutende Zahl der dahingehörenden Arbeiten des begabten, aber auch ränkesüchtigen Florentiners, denen er noch einige weitere während seines späteren erfolgreichen Wirkens als Opernkomponist hinzufügte.

Das Ballet Alcidione besteht aus drei Abtheilungen, von denen jede durch einen kurzen, als »*Ouverture*« bezeichneten Instrumentalsatz eingeleitet wird. Zwischen den »*Entrées*« befinden sich, wie schon bei den vorhergehenden Balleten, einige Stücke für eine Solostimme. Lully hält sich also zunächst ganz in den von seinen französischen Vorgängern auf diesem Gebiete gesteckten Grenzen. Den

---

[1] Er nennt ihn »*le plus grand Monarque de la Terre*«, obwohl Louis XIV erst 21 Jahre alt war und noch wenig geleistet hatte.

Schluß des Ganzen bilden zwei Ciaconen, nämlich: »*la petite Chaconne*« und »*Chaconne des Maurs*«. Letzterer liegt ein mit Geschick 30mal im fünfstimmigen Satz variirtes viertaktiges Thema zu Grunde.

Im 9. Bande befindet sich das Lully'sche »*Ballet royal de la Raillerie dansé par sa Majesté le 19e Fevrier 1659*«. Es hat eine, von den bisher erwähnten Balleten theilweise abweichende, der Oper entgegenstrebende Anordnung. Nach der Ouverture kommt eine Art gesungener Prolog, woran sich eine zweite Ouverture schließt. Hierauf erst beginnt das eigentliche Ballet mit den üblichen, durch Ueberschriften gekennzeichneten Entrées, welche durch zwei Gesangsterzette und Duette mit italienischem Text unterbrochen werden. Als begleitende Instrumente zu den letzteren sind ausdrücklich zwei Violinen mit zwei Flöten im Unisono und Baß vorgeschrieben. Interessant ist ein Duett mit beziffertem Baß zwischen der »*musica italiana*« und der »*musique française*« für zwei Soprane. Die Tänze (Entrées), unter denen eine Sarabande und eine Bourrée »*pour le Roi*« vorkommen, sind durchweg fünfstimmig.

Der folgende Band enthält: »*Ballet royal de l'Impatience, dansé par sa Majesté le 19 Fevrier 1661*«. Dieses Werk Lully's bezeichnet insofern einen weiteren Fortschritt in der Richtung zur Oper, als in demselben außer den Sologesängen schon mehrere (fünfstimmige) Chöre vorkommen. Alle Vocalsätze haben im Gegensatz zu dem französischen Titel italienische Texte.

Das im 11. Bande von Philidor mitgetheilte Ballet »*Les Nopces de Village, dansé par sa Majesté à son Chasteau de Vincennes en 1663*« von Lully, bietet zu einer Bemerkung keinen Anlaß, ist auch nicht ganz vollständig.

Der 12. Band ist gleichfalls durch ein Lully'sches Ballet ausgefüllt. Es heißt: »*Les Amours déguisez, Ballet du Roy, dansée par sa Majesté au mois de Fevrier 1664*«.

Hinter dem Titelblatt findet sich die Bemerkung: »*Le Théatre s'ouvre par un combat de deux differentes harmonies, la plus forte est composée des Arts, et de Vertus qui suivent Pallas, et la plus douce, les graces, et les plaisirs qui accompagnent Venus*«.

Die allegorische Einkleidung des Ballets mit schmeichelhafter Beziehung auf Louis XIV ist nach der Ouverture durch folgendes »*Argument*« erläutert:

»*Venus & Pallas prenent le party, l'une du plaisir, et l'autre de la vertu, entrent en contestation, cependant que Mercure qui tasche de les accorder leur propose de prendre le Roy pour Arbitre de leur different; toutes deux l'acceptent avec une égale satisfaction. Mais Pallas qui connoist l'avantage qu'elle a dans le choix d'un tel Juge insulte à*

sa Rivale et après luy avoir fait remarquer combien sa Majesté par toutes ses actions se déclare ouvertement pour la vertu la laisse dans la confusion.«

»*Venus revenile de son premier étonnement veut faire effort pour dompter l'orgeuil de Pallas en gagnant le cœur du roy, et pour unir toutes ses forces dans ce grand (!) dessein, elle prie Mercure de voler dans tous les coins du monde, afin de rassembler tous les Amours qui s'y trouvent dispersez. Mais lorsqu'il est pret de partir, elle a peur qu'il n'en sache pas reconnoitre la plus grand partie, qui pour faire reussir des entreprises importantes, se déguisent, et se cachent sous des formes empruntées, et pour luy donner moyen de ne s'y pas tromper, elle luy fait voir plusieurs de leurs déguisemens qui seront expliquez dans chaqune des Entrées du Ballet.*«

Wer schließlich den Sieg über Se. Majestät davon getragen hat, ob Pallas oder Venus, dürfte nicht schwer zu errathen sein. Außer den Tänzen kommen in diesem Ballet einige Sologesangsstücke, doch keine Chöre vor. Unter den Instrumentalsätzen wäre ein ausgedehnteres siebenstimmiges Tonstück hervorzuheben: »*Sinphonie des Arts des Graces & des Plaisirs*«. Die Disposition desselben beruht auf einem Wechselspiel, welches einerseits die Künste und andererseits die Grazien und Belustigungen versinnlichen soll. Und zwar hat jede dieser Partien ihre eigene Oberstimme mit einem besonderen Baß. Die Mittelstimmen sind beiden gemeinsam, doch hat Lully »*les Arts*« fünfstimmig und »*les Graces et les Plaisirs*« nur vierstimmig gesetzt. Dann auch spielen bei der Musik der ersteren Alle mit (»*tous le monde y joue*«), während bei den letzteren die Bemerkung steht: »*a Partis simple meslé de flustes*«. Im Uebrigen ist der Satz des Ganzen sehr einfach, fast dürftig. Anmuthender ist ein gleichfalls in diesem Ballet vorkommendes »*Concert de flustes pour les Amours*«. Von »3 Flöten und Baß« ausgeführt, muß dieses Stück einen lieblichen Eindruck machen.

Es folgt in Band 13: »*le mariage forcé Comedie et Ballet du Roy dansé par sa Majesté le 29e jour de Janvier 1664*« von Lully. In diesem Werk ist die Zahl der Tänze (Entrées) gegen die vorhergehenden Ballete wesentlich beschränkt, und Gesänge wechseln mit Dialog ab.

In den drei weiteren Bänden (14, 15 und 16) befinden sich: »*Ballet royal de la Naissance de Venus, dansé par sa Majesté au Palais Royal en 1665 le 26e Janvier*«; — »*Ballet royal de L'amour malade dansé par sa Majesté le 17. Janvier 1657*«, und »*Ballet royal de Flore dansé par sa Majesté le mois de Fevrier 1669*«. Diese Ballete hat sämmtlich Lully komponirt. Im Wesentlichen sind sie ihrer Anlage nach

so beschaffen, wie die vorhergehenden. Nur das letzte derselben weicht davon einigermaßen durch den Schluß ab. Diesen bildet nämlich ein vierstimmiger Chor mit fünfstimmiger Begleitung unter Anwendung obligater Trompeten. Die übrigen Instrumente sind nicht benannt, woraus zu schließen wäre, daß mit ihnen das Streichquartett gemeint ist. Der Tonsatz trägt die Ueberschrift »*grande musique*«,

Der Text

> »*Charmons icy toute la terre*
> *Que le bruit mesme de la guerre*
> *Devienne un bruit melodieux*
> *Et que dans nos concers la douceur infinie*
> *Repond à l'harmonie*
> *Dont le ciel divertit les Dieux.*«

läßt eine Anspielung auf die kriegerischen Unternehmungen Louis XIV erkennen.

Es ist begreiflich, daß das Beispiel, welches der Pariser Hof durch die mit so großem Raffinement und in ausgedehntem Maße betriebene Balletwirthschaft gab, vielfache Nachahmung erwecken mußte. Auch in die Jesuitencollegien fand dies »*Amusement*« Eingang. Der 18. Band von Philidor's Collection bietet uns nicht weniger als 10 verschiedene »*Ballets des Jesuites*« dar. Bei einigen derselben ist ausdrücklich bemerkt, daß sie im »*Colege d'Harcourt*« zur Aufführung kamen. Die Betitelung der Entrées war hier natürlich eine andere, wie in den Balleten, welche bei Hofe und sonst wo gegeben wurden, denn profane Bezeichnungen mußten doch möglichst vermieden werden. Man wußte sich mit den Namen antiker Gottheiten und großer Männer des Alterthums zu helfen. Außerdem betanzten die »Väter Jesu« u. A. »*la Grammaire*«, »*les Declinaisons*«, »*le genie de la France*« und sogar »*la Religion*«.

Als Komponisten dieser Ballete, bei denen es sich natürlich um ruhig gehaltene, gravitätische Tänze handelt, nennt Philidor die »*Messieurs Beauchant, Desmatins et Colasse*«. Es ist, im Ganzen genommen, geringwerthige Musik, die diese Männer da geliefert haben. Am besten nehmen sich noch die Kompositionen von Colasse aus. Sie sind wenigstens ziemlich ordentlich gemacht. Recht dünne Musik ist's aber auch.

Um die Tanzvergnügungen in den Jesuiten-Collegien nicht auffällig zu finden, muß man sich daran erinnern, daß der Tanz von Alters her in der katholischen Kirche heimisch war, und aus derselben selbst in der Neuzeit trotz aller Protestationen frommer Kleriker nicht ganz verdrängt werden konnte. Es ist bekannt, daß er noch im vorigen Jahrhundert hier und da in französischen Kirchen an hohen

Festen üblich war, sowie, daß gegenwärtig noch in der Kathedrale von Sevilla während der *Octava del Corpus* an jedem Abend ein seriöses Ballet vor dem Hochaltar aufgeführt wird. Tanzte doch schon David vor der Bundeslade, und spielte der Tanz ja auch in dem heidnischen Cultus eine Rolle, aus dem er in die christliche Kirche überging. So wird es denn zugleich erklärlich, dass ein französischer Geistlicher, Jean Tabouret, Domherr von Langres, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Tanzschule[1] verfassen konnte. Sie erschien 1589 in erster und 1596 in zweiter Auflage unter dem Pseudonym Thoinot Arbeau.

In den Bänden 20 und 21 der Collection Philidor ist die Musik zu den Balleten »*de Villeneuve S. Georges*«, »*du Temps*«, »*des Plaisirs*«, »*l'amour malade*« (1657), »*de la Revante (revente) des Habus (habits) de ballet*« und »*de Xerxes*« enthalten, während im Bande 21 bis die Scenarien und Texte zu 7 der vorhergehenden Ballete verzeichnet sind.

In Band 24 und 28 befinden sich: »*Ballet des Muses, dansé devant le Roy à S. Germain en Laye en 1666 Fait par Mr de Lullj surjntend. de la Musique de la chambre*«, und »*Le Canal de Versailles*« mit einer »*Simphonie pour Neptune*«. Der Komponist des letzteren Ballets ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Es kommt darin ein Menuett »*pour les Trompettes*« vor, in welchem zwei Trompeten, Pauken und Baß beschäftigt sind.

Die fünf Bände 31—35 enthalten nur Scenarien und Texte zu Balleten.

Im 36. Bande erscheint Lully's ältester Sohn Louis mit einem »*Concert de Violons et hautbois donné au Soupé du Roy le seise Janvier 1707. Pour la troupe des Petits violons et hautbois de sa Majesté, composée par Monsieur De Lully fils surintendant de la Musique de la chambre du Roy*«.

Der Inhalt besteht aus »*Ouverture, Sarabande, Bourrée, Quatriesme Air en Suittes, Loure, Premier Rigaudon, Deuxe Rigaudon pour les hautbois, Grand air en Suitte, Rondeau en Suitte, grand Air de guerre, premier Passepied, Deuxieme Passepied, Air en fanfare und Passacaille*«. Der Satz ist mit einer Ausnahme überall fünfstimmig. Die Musik zeugt von Routine, besitzt aber sonst keine außergewöhnlichen Eigenschaften.

Aus diesem »*Concert*« ist ebenso wie aus anderen gleichzeitigen, für Streich- und Blasinstrumente bestimmten Erzeugnissen französischer Tonsetzer zu ersehen, daß man zu Anfang des 18. Jahrhunderts

[1] Sie wurde 1878 in deutscher Sprache von Czerwinski veröffentlicht.

in Frankreich über die »*Suite*«, in welcher vornehmlich Tanzformen behandelt wurden, noch nicht hinausgekommen war, während der Sonatensatz, d. h. die frei erfundene Instrumentalkomposition schon ein ganzes Jahrhundert hindurch die Geister Italiens beschäftigt hatte.

Von ähnlicher Beschaffenheit wie das »*Concert*« von Lully dem Sohn sind acht im 41. Bande der in Rede stehenden Sammlung enthaltene Suiten zu 3—6 und 7 Stimmen, welche unverkennbar eben derselben Zeit angehören. Jede Suite beginnt mit einer Ouvertüre, der dann einige Tänze folgen. Autorennamen fehlen.

Im 44. Bande sind folgende Ballete vereinigt: »*Les Plaisirs troublée, Masquarade, dancé devant le Roy par Monsieur Leduc de Guize L'an 1657*«, — »*La revante des habits*[1] *de Ballet de la Masquerade dancé devans le Roy aux Palais Royal par M^r le Cardinalt (Richelieu?)*, und »*Le Ballet des facheux dance devans le Roy a Volvicomte par Mr Fouquet l'an 1661*«. (Komponirt von Beauchant).

Diese Ballete zeigen keinen neuen Standpunkt, enthalten auch nichts Bemerkenswerthes. Dasselbe gilt von dem im 49. Bande überlieferten Ballet »*La Grotte de Versailles*« (1668). Der Autorenname fehlt.

Band 51 hat den Titel: »*Recueil de plusieurs belles pieces de Simphonie copiées choisies et mises en ordre par Philidor l'aisné*«. Diese Sammlung besteht aus einer bedeutenden Zahl meist kleiner Instrumentalsätze, welche, mit Ausnahme der Tänze und Märsche, besondere Ueberschriften haben. Zu bedauern ist es, dass in den meisten Fällen die Namen der Komponisten fehlen. Auch Jahreszahlen sind nicht angegeben.

Der letzte der noch vorhandenen Bände (Nr. 54) dieser Collection enthält ein Ballet von Philidor, welches sich zur Hauptsache als eine Nachbildung der gleichartigen Kompositionen Lully's erweist.

Ueberblickt man das von der Philidor'schen Sammlung zur Zeit noch Existirende, so ergibt sich, dass dasselbe ebenso werthvoll für die Kenntniß der altfranzösischen Tanzmusik, wie für die Vorgeschichte der französischen Oper ist, denn zur letzteren steht ein Theil der vorgenannten Ballete in directer Beziehung. Natürlich erlischt diese Bedeutung des Ballets mit dem Erscheinen der ersten Oper Lully's »*les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*«, welche 1672 zur Darstellung gelangte.

Für die frei erfundene Instrumentalmusik dagegen, in welcher Frankreich und ebenso Deutschland im 17. Jahrhundert gegen Italien weit zurück war, bietet die Collection Philidor nur geringe Ausbeute.

[1] Das gleichnamige Ballet findet sich in Band 6 und 21.

Man darf voraussetzen, daß dieser fleißige Sammler nichts weiter an solchen Instrumentalsätzen aufzutreiben vermochte, sonst hätte er sie sich gewiß nicht entgehen lassen. Und alle diese Musikstücke sind zumeist von so untergeordneter Bedeutung, daß sie gegen das in Oberitalien von G. Gabrieli und dessen Nachfolgern Erstrebte kaum in Betracht kommen. Wer aber Studien über die altfranzösische Tanzmusik und über die Vorläufer der französischen Oper machen will, muß Philidor's Sammlung zur Hand nehmen.

Kritiken und Referate.

Zur neueren Literatur über die Reform der musikalischen Vortragszeichen.

Fünf Jahre sind es her, da sprachen wir uns in der Geschichte der musikalischen Notation[1] besonders lobend über das System jener Zeichen aus, welche die verschiedenen bei der musikalischen Ausführung zu beobachtenden Momente andeuten sollen. Alles an diesem System, das in seiner einheitlichen Gestalt wie Minerva vollendet aus dem Haupte Jupiters entsprungen erscheint, dünkte uns vollkommen klar und haarscharf, allen Anforderungen entsprechend. Heute ist dieses System angegriffen, unzureichend erklärt und eine Reform der musikalischen Vortragszeichen erscheint in den Augen mancher Theoretiker unerläßlich und dringend. »Es gilt dabei (im musikalischen Vortrag) eine unendliche Zahl kleiner Nüancirungen des Tempos, der Tonstärke, selbst der Tonfärbung am rechten Orte anzubringen, für welche die Notenschrift keine Zeichen hat.«[2]

Zählen wir nun einmal die Mittel und Wege auf, deren man sich zum musikalischen Ausdrucke bedient; sehen wir dann, ob und bis zu welchem Grade sie durch je eines der bestehenden Zeichen ausgedrückt werden können: so wird es sich zeigen, ob die erheischten Reformen wirklich nothwendig sind und welchen Nutzen die vorgeschlagenen neuen Zeichen gewähren würden.

Abgesehen von den Zeichen für Intonation und Takt, d. h. den die Höhe und Dauer der Töne vorstellenden Noten, haben sich in die musikalische Schrift seit anderthalb Jahrhunderten eine Menge verschiedener Zeichen eingebürgert, die nichts Anderes bezwecken, als die Erleichterung des Verständnisses und Anempfindung der musikalischen Idee für den Ausführenden, indem sie ihm gewisse Betonungen und Bewegungsformen vorschreiben.

Sie lassen sich folgendermaßen gruppiren:

1) Zeichen für die Behandlung der technischen Mittel behufs Erzeugung dieses oder jenes Colorites, dieses oder jenes äußerlichen oder innerlichen Effects.

2) Zeichen, welche jene Noten zusammenschließen, die einen mehr oder minder vollständigen musikalischen Gedanken ausdrücken, Zeichen also für Abgren-

---

[1] *Histoire de la Notation musicale depuis ses origines, par M. M. Ernest David et Mathis Lussy;* vom *Institut de France* preisgekrönt und auf Staatskosten gedruckt.

[2] Hugo Riemann: Der Ausdruck in der Musik. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883. S. 4.

zung der Rhythmen und Rhythmenglieder, Herstellung der musikalischen Interpunktion, des rhythmischen Accents. (So heißt die besondere Betonung, mittelst deren diese Gruppen oder Tonarabesken zu Gehör und Verständniß des Zuhörers gebracht werden, musikalische Interpunktion oder rhythmischer Accent).

3) Dynamische Zeichen, den Grad der Stärke (oder Schwäche) anzeigend, mit dem jede Note oder Notengruppe wiedergegeben werden soll, ferner ihre Verschmelzung in ein *crescendo* oder *diminuendo*, d. h. eine zu- oder abnehmende Verwendung der Tonstärke an einer Reihe von Noten.

4) Zeichen, die die Angabe des allgemeinen Bewegungsmaßes (des Tempo), in welchem ein Stück ausgeführt werden soll, sowie jener Veränderungen bezwecken, welche jenes Maß durch die Dazwischenkunft gewisser Rhythmen darstellender Noten oder Notengruppen erfährt, die das Gefühl aufzuregen oder zu beschwichtigen, d. h. das *rallentando* oder *accelerando* zu erzeugen fähig sind.

5) Zeichen des Fingersatzes.

6) Zu diesen für alle Instrumente gültigen Zeichen kommen noch besondere für jedes einzelne Instrument. So haben Piano und Harfe Zeichen für die Pedale. die Arpeggien u. s. w.; die Geige für Auf- und Abstrich, den Dämpfer, die Flageolettöne; Orgel und Harmonium für den Wechsel der Registerzüge u. s. f.

Untersuchen wir der Reihe nach die Erscheinungen, die die vier ersten Gruppen charakterisiren, und sehen wir dann, wie weit die entsprechenden Zeichen dem Bedürfnisse des Spielers Rechnung tragen.

1) Zeichen für das mechanische Verfahren (*Signes des procédés de mécanisme*).

Diese sind unstreitig die wichtigsten. Sobald der Spieler weiß, welche Note er hervorzubringen und welche Länge er ihr zu geben hat, so ist das zunächst Wichtigste, zu wissen, mit welchem Mittel und auf welche Weise diese Note zu geben ist. Vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet ist die Note nichts, alles ruht in der Ausführung (*le procédé*)! Denn diese gibt jedesmal dem Ton oder der Tongruppe eine ästhetische Tragweite[1], sie ist fähig, gerade das Gefühl und kein anderes wiederzugeben, andererseits kann nur durch sie jene Gemüthstimmung bis zur vollen ästhetischen Wirksamkeit dargestellt werden; durch die Art der Tonerzeugung wird das Colorit bedingt.

Trotz dieser ungeheuren Wichtigkeit der technischen Behandlung gibt es in der ganzen Musiklehre keine Partie, die mehr vernachlässigt, weniger gekannt wäre von der Masse der Musikbeflissenen. Die Pianoforteschulen insonders sind fast stumm in dieser Hinsicht! Zum mindesten bringen sie keine systematischen Uebungen für jede Ausführungsart. Wir fanden oft Schüler von den ersten Meistern Europas, denen die Theorie der Vortragszeichen ein todter Buchstabe war. Ein Punkt über oder unter der Note besagte ihnen dasselbe wie ein Strich oder punktirte Noten mit Bindung

Sie benutzten dieselbe Haltung der Hand oder, was noch schlimmer, des Armes für die verschiedenartigsten Angaben und Zeichen. Dementsprechend war auch ihr Spiel abscheulich. Erstaunt sahen sie uns an, da wir von dem besonderen Vorgang sprachen, den jedes einzelne Zeichen erfordere. Doch mit welcher Genugthuung lernten sie diese elementare Unterscheidung kennen; mit Bewußtsein die jedem Zeichen entsprechende Ausführungsregel anwenden zu können! Dies ist zweifellos ein Fortschritt, aber er genügt nicht. In vielen classischen und anderen Stücken sind diese eigentlich nicht zu missdeutenden Zeichen so nachlässig

[1] *Histoire de la Notation musicale*, SS. 170 und 193.

angewendet, daß selbst bei der genauesten Beobachtung derselben nach ihrer textlichen Bedeutung, der Ausführende nicht weniger seine Unkenntniß, einen Mangel an Gefühl und Geschmack bekunden würde.

Wir kennen Sonaten von Beethoven, Mozart, Werke von Chopin, herausgegeben und mit Bemerkungen versehen von rühmlich bekannten Meistern, in denen stellenweise Punkte (•) und Striche (ı) u. s. w. ohne Unterschied verwendet sind, wodurch der Sinn solcher Stellen sehr ungenau wiedergegeben wird. Z. B. das Presto agitato der Sonate op. 27 Cis moll von Beethoven zeigt in allen Ausgaben Striche über den Noten des Taktes 43 u. ff. Sollte die Ausführung des Striches, was Leichtigkeit, Sichgehenlassen bedeutet, wohl geeignet sein, das Gefühl des Schmerzes, des Bedrücktseins wiederzugeben, das jene Stelle enthält? Nur die Spielweise: Punkt mit Bindung vermag diese Art der Gemüthsstimmung auszudrücken.

Wir wollen hier daher speciell die Zeichen für die mechanische Ausführung einer eingehenden Untersuchung unterziehen, und als Substrat soll das Piano dienen, zumal es das weitestverbreitete, vollständigste Instrument ist, das gewissermaßen alle andern in sich vereinigt, das allein eine unvergleichliche Literatur aufzuweisen hat; ja das man ohne Uebertreibung die personifizirte Musik nennen könnte. Ueberdies sehen wir genauer zu, so finden wir die Zeichen, welche für die verschiedenen Ausführungsarten im Klavierspiel verwendet werden, bei allen andern Instrumenten von wirklich musikalischer Bedeutung wiederkehren. Bei allen also wendet man ähnliche Vorgänge an, natürlich deren Wesen und Art angepasst.

Auf wie vielfache Weise kann man die Tasten des Klaviers berühren und seine Hämmer in Bewegung setzen? Die Antwort auf diese Frage wird uns genau die Anzahl der für die verschiedenen Vorgänge nothwendigen Zeichen angeben. Es sei gleich erwähnt, daß man Piano spielt mit Biegung der Finger, des Handgelenkes und des Armes. Jede dieser drei Methoden bietet zwei Arten des Anschlags dar: zusammen sechs verschiedene Arten, die nun näher zu beleuchten sind.

1. Man hebe die Hand auf die Klaviatur und halte die Finger gerundet, ein wenig zurückgebogen, so daß sie etwa einen Halbkreis beschreiben und fast senkrecht auf die Klaviatur auffallen. Nun lasse man jeden Finger abgesondert auf- und niederfallen: so wird ein jeder, der Daumen ausgenommen, die Taste mit seiner äußersten Spitze berühren; die Articulation insbesondere wird von der Fingerwurzel ausgehen. Jeder Finger bewegt sich und arbeitet wie die Hämmer des Piano mit großer Leichtigkeit und Unabhängigkeit: das erste Gelenk dient ihnen als Angelpunkt. Der Ton, der auf diese Weise auf dem Klaviere erzeugt wird, ist klar, hell, glänzend. Die Finger bewegen sich, weil in dieser Lage einen kurzarmigen Hebel bildend, leicht und rasch; sie können derart eine Menge Bewegungen, ein Auf- und Abgleiten in kurzem Zeitraume vollführen. Es wird daher dieser Vorgang in den glänzenden und lebhaften Gängen und Läufen anzuwenden sein: bei Tonleitern, Arpeggien, in den ersten Uebungen aller Klavierschulen. Er ist der einzige, der dem Lernenden Schwierigkeiten bietet und sollte daher von der ersten Klavierstunde an ins Auge gefaßt werden; er allein aber ermöglicht auch eine künstlerische Ausführung.

2. Man belasse Hand und Handgelenk in ihrer früheren Lage, strecke aber die Finger um ein Weniges weiter vor. Nun lasse man abwechselnd jeden sich auf- und abbewegen. Dabei wird jeder Finger, der Daumen ausgenommen, mit dem unter dem Nagel befindlichen fleischigen Theile aufschlagen. Die Biegung hat ihren Platz gewechselt: sie findet nicht, wie man allgemein sagt, in der hohlen Hand statt, sondern an der Handwurzel. Die Finger, welche in dieser Lage einen längeren Hebelarm bilden, werden schwerfälliger, schwieriger zu gebrauchen. Diese Lage erlaubt daher nicht die Ausführung zu rascher, stürmischer Stellen.

Die Finger bleiben länger liegen, sie ersticken ein wenig den Wohlklang. Deswegen erscheint der Ton hier weich, verschleiert, gedämpft, gedrückt.

Dieser Vorgang wird demnach bei gesangvollen Stellen, in Stücken mit langsamer oder gemäßigter Bewegung anzuwenden sein. Er ist zu vermeiden bei lebhafter Bewegung, bei glänzenden Passagen.

3. Man erhebe die Hand, stütze nur das Handgelenk auf die Tastatur oder halte es schwebend. Die erhobene Hand bleibe frei, unthätig, ohne Kraft oder Starrheit. Man lasse sie nun auf- und absteigende Bewegungen in möglichster Raschheit vollführen nach Art schneller Schwingungen.

So wird sich zeigen, daß sich die Hand um ihr Gelenk als Angelpunkt bewegt und daß die Finger ohne jede Biegung nur ein Stück, die ganze Hand nur einen Hebel bildet. Bei sehr schneller Bewegung verläßt die Hand kaum die Klaviatur, sie beschreibt nur sehr kleine Bogen und erzeugt weiche und zarte Schwingungen. Bei langsamer Bewegung werden die Linien ausschweifender, der Anschlag kraftvoller. Weite und Stärke stehen daher in Beziehung zur Schnelligkeit der Handbewegung. Soll nun auf dem Klavier nur Ein Ton erklingen, so trifft bloß Ein Finger die Taste. Dieser wird während der Bewegung gegen die übrigen Finger ein wenig vorgestreckt und durchbricht so die von ihnen gebildete Linie. Gleicherweise, wenn 2 oder 3 Töne zu erzeugen sind, werden 2 oder 3 Finger, doch ohne sich zu biegen, vorgestreckt. Dieser Vorgang gibt auf dem Piano einen weichen, nachhaltigen Ton.

4. Man nehme die eben beschriebenen Bewegungen jedoch mit gerundeter Fingerhaltung vor. Der Ton ist heller, trockener; eine andere Empfindung kommt zum Ausdrucke.

5. Bilden wir aus dem Arm, Handgelenk, Hand und Fingern einen einzigen Hebelarm, ein geschmeidiges und elastisches Stück ohne Starrheit. Berühren wir leichthin mit einer Fingerspitze die Klaviatur, heben das Gelenk, ohne erstere zu verlassen, wölben es mit einer sich gleichsam aufblähenden Bewegung, so daß Arm, Gelenk, Hand und Finger einen einzigen Bogen bilden, lassen dann das Handgelenk ermattend herabfallen. Dieses Sinkenlassen gibt am Klavier dem auf die Taste gesetzten Finger einen leichten Druck, ein leichtes, immerhin genügendes Gewicht, um einen Ton von erstaunlicher Weichheit zu erzeugen. Bringen wir denselben oder alle Finger abwechselnd allmählich nach der rechten oder linken Seite der Klaviatur, ohne letztere zu verlassen, und lassen irgend welche Taste auf die oben erwähnte Art erklingen, so wird uns diese Methode den gemischten Vorgang, genannt *Portato*, liefern.

Dieser erzeugt auf dem Piano die weichste, charakteristischste und ausdrucksvollste Tonfarbe.

6. Endlich bilde man aus Arm, Gelenk, Hand und Fingern Eine, starre Form. Man erhebe diesen massigen Hebelarm zu beliebiger Höhe, lasse ihn auf eine einzige Taste fallen, die von einem einzigen, nicht gebogenen Finger angeschlagen wird, und man erhält einen dumpfen, barschen Ton.

Dies die technischen Miitel, die dem Pianisten zur Verfügung stehen, um den Ton zu erzeugen; dies die verschiedenen Arten ihrer Anwendung, um dem Tone des Instrumentes Farbe zu leihen, ihn nach Bedarf milde oder hart, weichlich oder rauh zu gestalten!

Sehen wir nun, inwieweit die musikalische Notirungsweise die den aufgezählten Ausführungsarten entsprechenden Zeichen auch wirklich besitzt.

Die erste Art, jene mit Biegung der gerundeten Finger, wird angezeigt durch ♫ ♬♬, d. h. durch Noten ohne Punkte, Striche oder andere Zeichen. Hier

soll also der Finger gehoben, mit Kraft und Elasticität geschnellt werden; der Anschlag geschehe mit der Fingerspitze, und der Finger ist nicht früher und nicht später von der niedergedrückten Taste zu entfernen, bis die folgende Taste angeschlagen ist. Auf solche Weise entsteht das perlende, glanzvolle Spiel, denn jede Note bewahrt ihre Unabhängigkeit, ihre eigene Individualität.[1]

Die zweite Art, jene mit Biegung der etwas vorgestreckten Finger, wird angedeutet durch ♫ ♫♫ etc. Die Töne sind weich und gehen in einander über zum Schaden ihrer Unabhängigkeit und Selbstständigkeit.' Dieser Vorgang erzeugt das gebundene, schleifende Spiel (*le jeu dit en fusée, trainée*). Rameau und Moscheles geben an, daß die Tasten in diesem Falle ohne Härte, ohne Schwung oder Elasticität anzuschlagen seien und dass die erste Note gehalten werden müsse, bis sämmtliche unter dem Bindestrich (Legatobogen, *le coulé*) vereinigten Noten angeschlagen sind; wohlverstanden bei den Arpeggien, wenn deren Töne einer und derselben Harmonie angehören.

Die dritte Ausführungsart wird durch Punkte über oder unter den Noten angezeigt ♫ ♫♫ oder ♫ ♫♫. Mann nennt dies *Staccato*. Es ist mit dem Handgelenk hervorzurufen, bei ruhiger Hand, die Finger ein wenig vorgestreckt, doch ohne sie zu biegen und ohne an der Klaviatur abzugleiten. Obwohl von allen Fingern gespielt, ist eine punktirte Notenreihe so zu geben, wie successive von einem einzelnen Finger angeschlagen. Man verlässt die Taste sogleich nachdem sie angeschlagen worden, was versteckte, fingirte, in der Notenschrift nicht angedeutete Pausen ergibt, welche das Gelenk zur Vollführung seiner Bewegungen benutzt. Jede oben oder unten punktirte Note muß daher, ausgenommen, wenn sie die letzte einer Bindung ist z. B. ♫ — ♫♩ mit einer Biegung des Handgelenks gespielt werden.[2] Der Punkt spielt also eine große Rolle in der Musik. Er zeigt an:

---

[1] *Moscheles*, 24 *Etudes de perfectionnement pour le piano*. *Henri Herz, Méthode complète*, etc. Obgleich es eigentlich unseren Plan überschreitet, wollen wir doch die Mittel angeben, mit deren Hilfe man sicher und schnell diese Spielweise erlernt. Von der ersten Klavierstunde an muß mit jeder Hand allein folgende Uebung gemacht werden: Gleichzeitiges Anschlagen der 5 Tasten *c-d-e-f-g* in der von uns an erster Stelle S. 548 beschriebenen Handstellung, d. i. mit gerundeten Fingern. Die Hand muß gerade, ein wenig gegen den Daumen hin geneigt gehalten werden. Man zähle nun laut und in gleichen Intervallen eins zwei, eins zwei u. s. f. vorerst ohne die Finger zu rühren. Dann lasse man plötzlich auf zwei einen Finger aufschnellen, halte ihn frei schwebend, bis eins gezählt wird und lasse ihn dann von der Höhe mit Kraft und Schwung auf die Taste niederfallen. Um es kurz zu sagen, der Finger darf nur auf das Commando zwei die Taste verlassen und nur auf eins sie wieder berühren. In der Zwischenzeit bleibt der Finger unbeweglich auf der Taste (eins-zwei), beziehungsweise erhoben (zwei-eins). So übe man jeden Finger einzeln, langsam bis zur vollständigen Sicherheit, dann wende man diese Handhaltung auf die ersten Uebungen der Schule an. Man lasse immer laut zählen und gehe langsam vorwärts.

[2] Davon gibt es zwei Ausnahmen. Wenn eine Note mehreremale nacheinander wiederholt wird, beim *tremolo*, muß der Ton mit Biegung des Fingers und nicht

a) daß die Taste durch eine leichte Bewegung des Handgelenks bei ruhiger Hand zart anzuschlagen ist,
b) daß die Hand erhoben und die Taste von oben herab getroffen, nicht von unten gekniffen werden soll.
c) Abkürzung um eine Pause, die Note verliert die Hälfte ihrer Geltung.
d) Er erheischt eine weiche zarte Tonfarbe.

Der vierte Vorgang wird durch Striche über oder unter den Noten angedeutet. Z. B. oder u. s. w. Dies ist zu geben mit gerundeten Fingern durch eine weite und kühne Bewegung des Handgelenks. Mit unbeweglicher Hand verlässt man plötzlich die Taste, wodurch die Note nur ein Drittel ihres Werthes behält; der Rest seiner Dauer ist durch eine fingirte Pause ausgefüllt. Die punktirten Noten und jene mit Strichen werden auf dieselbe Art gespielt, jedoch erfordern letztere größere Fülle, kühneren Anschlag. Auf diese Art erhält man trockene, aber reine, krystallhelle Töne. Bei sehr rascher Bewegung tritt die Function des Handgelenkes fast ganz zurück, bei den mit Strichen versehenen Noten nicht minder als bei den punktirten.

Der fünfte Vorgang wird folgendermaßen bezeichnet: — u. s. f. Diese Schreibweise scheint einen Widerspruch zu enthalten. Denn der Punkt fordert das Verlassen der Klaviatur, der Bindungsbogen (*le coulé*) das Liegenlassen. Doch die Praxis rechtfertigt die Notirungsweise und lässt den Widerspruch verschwinden. Wir haben auf Seite 549 gesagt, daß man bei dieser Spielart den Finger platt auf die Taste zu legen und durch einen leichten Druck beim Nachlassen des Handgelenkes den Ton zu erzeugen hat, worauf die Taste sofort in die ursprüngliche Lage zurückkehrt. Es ist daher fast keine Unterbrechung zu merken: Punkt mit Strich berauben die Note nur um ein Viertel ihres Werthes, und die Pause ist von geringer Dauer, da der Finger die Taste nicht verläßt.

Oft findet man an Stelle der Punkte Striche, was an der Spielweise nichts ändert.

Die sechste Ausführungsart wird durch einen Punkt mit kleinem wagerechten Strich darüber angedeutet. Z. B. oder H. Herz hat dieses Zeichen in Aufnahme gebracht.

In letzter Zeit wird, besonders in den deutschen Ausgaben häufig der Punkt unterdrückt und nur der Strich beibehalten. Manche Theoretiker legen überdies diesem Striche die Bedeutung des *tenuto* bei. Diese Auslegung erscheint uns falsch und überflüssig, da jede Note (solange nicht das Gegentheil durch bestimmte Zeichen vorgeschrieben) in voller Dauer auszuhalten ist[1]; zudem bleibt man hierbei

---

des Handgelenks erzeugt werden. Das Gleiche gilt, wenn es sich um eine große Notengattung handelt, die auszuhalten ist und von kleineren Notenwerthen begleitet wird.

[1] Allerdings kennt die Praxis, besonders beim Klavier, noch andere Ausnahmsfälle. So, wenn ein und dieselbe Note wiederholt wird, wenn die Hand auf der Klaviatur einen großen Raum zu überspringen hat. Hier muß die frühere Note abgekürzt werden, da die spätere rechtzeitig erklingen muß. Besonders die linke Hand beobachtet bei begleitenden Accorden etc. fast niemals die genaue Dauer der Noten. Bei exacter Orthographie würden daher hundertmal mehr Pausen auf einer Seite Musikschrift erscheinen als üblich, und das Lesen würde ungemein erschwert.

im Unklaren, wie der Anschlag erfolgen solle: von der Benutzung des Armes ist keine Rede.

Das sind die Zeichen, über welche die Notenschrift verfügt, um die Art der Tonerzeugung anzudeuten. Obwohl dieselben nur allmählich, nach Maßgabe und Bedürfniß der sich vervollkommnenden Instrumende eingeführt wurden, weisen sie doch eine frappante Einheitlichkeit auf, und bilden vielleicht den vollkommensten Theil der musikalischen Zeichenlehre.

Wir wiederholen, daß vom künstlerischen Standpunkte aus die Zeichen für die Ausführung von allererster Wichtigkeit sind. Ihre Beobachtung gibt dem Satze seinen wahren Inhalt, erhebt ihn in die Sphäre des Gemüthes; sie muß daher auch des Ausführenden erste Sorge sein.

Selbstverständlich haben wir es hier nicht mit fest abgeschlossenen Formen zu thun. Unter den Händen eines wahren Virtuosen werden sich eine Menge Uebergangsarten ergeben. Die Gegensätze werden je nach dem Zusammenhange der Stelle gemildert, ausgeglichen; zwischen der 1. und 2., der 3. und 4. Ausführungsart u. s. f. gibt es der Abstufungen in Menge.

Man glaube nicht, daß diese Zeichen nur für die Klaviermusik Geltung haben. Alle ausdrucks- und melodiefähigen Instrumente bedienen sich ihrer. Alle Musiker verstehen sie und legen ihnen in stillschweigender, instinctiver Uebereinstimmung gleiche Bedeutung bei. Man lasse einen eigens für das Klavier komponirten Gesang, der mit allen Vortragszeichen ausgestattet ist, von einem Geiger, Flötisten u. s. f. vortragen, und er wird sofort fast mit mathematischer Genauigkeit den richtigen Ausdruck treffen. Er wird jenes Vorgehen anwenden, welches je einem Zeichen entspricht, um auf seinem Instrumente die gleiche Wirkung zu erzielen. Es herrscht also hier eine vollständig einheitliche Auffassung[1].

Läßt sich ein einziges solches Zeichen weglassen oder ändern, ohne der Klarheit der Auffassung zu schaden und diesen Theil des Notationssystems gänzlich auf den Kopf zu stellen? Wir glauben nicht, insbesondere nicht, daß man den Legatobogen als Ausführungszeichen unterdrücken könne.[2] Gerade für dieses Bedürfniß ist er entstanden und gerade von dieser Seite seiner Bedeutung hat er den Namen »Bindebogen« erhalten; es sind nämlich die unter ihm stehenden Noten derart zu verbinden, daß beim Klavier die Taste, bei der Violine die Saite nicht verlassen, bei den Blasinstrumenten der Luftstrom nicht unterbrochen wird.

Besonders ungehörig erscheint es uns, wenn man diesem Bogen ausschließlich die Abgrenzung der Rhythmen und ihrer einzelnen Theile zuweisen will. Mit demselben Zeichen sowohl einen einzelnen Satztheil, als einen ganzen Rhythmus, eine musikalische Periode anzeigen zu wollen, hieße geradezu die Auffassung des Schülers irreführen.

Auch bei der 6. Ausführungsart muß die Note verkürzt werden, da Arm, Gelenk, Hand und Finger als ein Stück die erste Taste verlassen müssen, um auf die andere sich niederfallen zu lassen.

Daher hat dieses Zeichen mit dem Ausdruck *tenuto* nichts zu schaffen.

[1] Siehe *Histoire de la Notation musicale*, S. 166.

[2] Man hat diesem Zeichen die verschiedensten Bedeutungen untergelegt; doch läßt sich in jedem Falle sofort die richtige erkennen. Der einzige Fall, in dem wir es nicht angewendet sehen möchten, ist als Bezeichnung der *Triolen*, *Sextolen* u. s. f. Es scheint uns für diesen Fall die schräg gestellte Ziffer, wie man sie in den neueren Ausgaben von Peters findet, sowie die genaue Verbindung durch den Notenbalken *(barre-temps)* und enge Anreihung der zu einer solchen Gruppe gehörigen Noten hinreichende Klarheit zu geben.

U. E. würden die in der grammatikalischen Interpunktion gebräuchlichen Zeichen, Beistrich, Strichpunkt u. s. f. weit besser den vorgesetzten Zweck erreichen. Diese Neuerung allein würde den Plan Türk's verwirklichen: »die metrische Gliederung überall kenntlich zu machen.« Doch, Neuerung ist nicht das richtige Wort, denn diese Interpunktionszeichen haben schon seit 50 Jahren in der Gesangsmusik Eingang gefunden. Es wäre daher bloß ihr Gebrauch zu verallgemeinern.
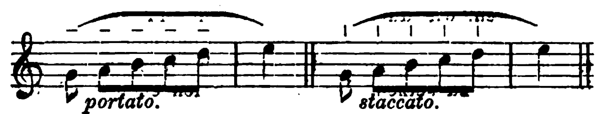
Den Bindestrich als rhythmisches Zeichen zu gebrauchen würde stets zu Mißdeutungen Veranlassung geben und vielleicht ein Legatospiel da veranlassen, wo eigentlich dem Sinn der Stelle gemäß eine andere Spielweise am Platze wäre.

Durch welches Zeichen will man nun den Bindebogen als Zeichen für die Ausführungsart ersetzen?

Riemann bedient sich in seiner Ausgabe der Mozart'schen Sonaten folgender Zeichen:

- für *tenuto*.
· für leichtes *staccato*.
ı für scharfes *staccato*.
-̣ für *portato*, sei es sanft oder forte[1].

Er schlägt überdies vor, die Punkte unter dem Bindestrich (bei der 5. Spielweise) zu ersetzen durch »die hier und da schon gebrauchten kleinen wagerechten Striche über den Noten.« Z. B.:



Man bemerke hier wohl, wie für Riemann der Legatobogen nichts anderes als die Abgrenzung des musikalischen Gedankens bedeutet: er hat eine rhythmische, nicht mechanische Function. Das erste Beispiel wäre, sofern man sich daran halten wollte, mit dem Arm, das zweite nach der gemischten Art zu spielen, und die Verwirrung wäre größer als je.

Dr. K. Fuchs[2] schlägt folgende Bezeichnung vor:

»-̣ für einen schweren Anschlag, der gleichsam mit einem »Apostroph« endet; für eine Reihe getragener Töne sieht das wiederholte Zeichen -̣ -̣ -̣ -̣ -̣ noch zu schwer aus und mindestens für das *piano portato* schlage ich zum Ersatz für .͡. . . dieses neue, den Staccatopunkt umformende) Zeichen vor: o o o o, welches demnach anzuwenden wäre, wo · zu leicht, -̣ zu schwer, ı zu scharf aussieht«.

Was besagen diese Ausdrücke: zu schwer, zu sanft, zu leicht? Nichts, denn es ist weder von der Haltung der Finger, noch des Gelenkes oder des Armes die Rede.

Wenn wir daher so glücklich sind, Zeichen von derartiger Genauigkeit zu besitzen, daß sie uns nicht nur das mechanische Mittel, sondern auch die Art seiner Behandlung deutlich angeben, und man schlägt uns vor, sie um anderer willen im Stiche zu lassen, die auf die unbestimmten Ausdrücke scharf, schwer, leicht und ähnliche gebaut sind: so heißt das uns auffordern, der Lotterie ein Vermögen anzuvertrauen, welches wir uns durch 150 Jahre harter Mühe und Arbeit erworben haben! —

[1] Vortrag über musikalische Phrasirung (Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, 1883. No. 7 ff.).

[2] Die Zukunft des musikalischen Vortrags, Seite 11.

2) Zeichen für die Rhythmen. Wie bereits S. 553 angedeutet wurde, erscheinen uns die grammatischen Interpunktionszeichen auch als die vernünftigsten und folgerichtigsten zur musikalischen Interpunktion. Allerdings können sie dem, dem das Gefühl für die musikalische Idee abgeht, diese nicht ersetzen, und umgekehrt wird für Jemanden, welcher die Melodie und ihre Abschnitte erkennt, das Zeichen entbehrlich sein. Er spielt aus der Erkenntniß des Stückes heraus und nicht maschinenmäßig. Uebrigens werden wir später sehen, welcher Gebrauch von ganz klaren Zeichen in gar nicht zweifelhaften Fällen gemacht wird.

Riemann sagt mit Recht: »Mit dem guten Willen allein ist's freilich nicht genug, es heißt erst, die motivische Gliederung und die Phrasengrenzen richtig zu bestimmen, ehe man die Bogen richtig setzen kann, und das ist keineswegs so einfach und leicht, wie vielleicht Manche glauben, die sich einmal oberflächlich mit der Frage beschäftigt haben.«[1]

Wir wollen nicht zu schwarz sehen. Mit richtiger Methode wird der junge Schüler bald dazu gelangen, die Geheimnisse einer guten musikalischen Interpunktion zu erlernen, und so nicht in Gefahr kommen, einem unlogischen und unnatürlichen System in die Arme zu laufen. —

Hier die Mittel, die wir im »Rhythme musical«[2] zu diesem Zwecke vorschlagen.

Gleich bei dem ersten zusammenhängenden Stücke der Schule ist die Aufmerksamkeit des Schülers auf die periodische Wiederkehr der Notengruppen zu 2, 3, 4 Takten zu lenken, die durch gleiche Noten und Werthe symmetrisch gestaltet sind. Da diese Rhythmen etwa dem Sprachverse entsprechen, so wird man dem Lernenden zuerst Gesänge und Lieder einzutheilen geben. Nach jedem Vers hat er einen Strich zu setzen, der die Rhythmen ebenso scheiden wird, wie der Taktstrich die Takte.

Es wird dem Schüler nun nicht entgehen, daß die Rhythmen ungleich lang zu 2, 3, 4 Takten gebildet sind und daß die Note auf der letzten Silbe des Verses dem Ohre das Gefühl eines Ruhepunktes, des Abschlusses einer musikalischen Idee bringt. Er merkt die Stelle, die die Anfangs- und Schlußnote eines jeden Rhythmus im Takte einnehmen, bezüglich der Anfangsnote also, ob der Rhythmus mit dem Niederschlag beginnt (*thétique*) oder mit Auftakt (*anacrousique*); bezüglich der Schlußnote, ob sie auf den Anfang des Taktes (männlicher Rh.) oder in die Mitte desselben fällt (weiblicher Rh.). Weiter wird er sein Augenmerk auf die Geltung der Schlußnote und die ihr folgende Pause zu richten haben. Nun gebe man ihm Tänze und Märsche zu analysiren. Hier wird er aus den eben bei den Liedern constatirten Erscheinungen zurückschließen auf die Gestaltung dieser Rhythmen. Von da aus wird es ihm auch in den übrigen Stücken gelingen, die Rhythmen abzugrenzen.

Einmal damit vertraut, muß er nun auf die einzelnen Abschnitte eingehen. Hier werden ihn die Zwischen- (Halb-) Schlüsse und Zwischenpausen leiten: die Noten zwischen zwei solchen Pausen bilden einen Abschnitt (*incise*).

Der Grund der Rhythmenbildung liegt eben in den tonalen, metrischen, rhythmischen und harmonischen Functionen, wodurch sich gewisse Noten zu einem größeren Ganzen zusammenschließen, deren letzte daher das Gefühl der Ruhe, des Schlusses mit sich bringt. Diese Attractionserscheinung hat man zu beobachten,

---

[1] Vortrag über musikalische Phrasirung (a. a. O. S. 94 f.).

[2] Mathis Lussy, *Le Rhythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation.*
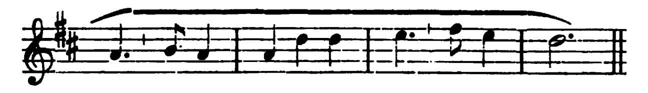
um sich in den Rhythmus einzuleben; sie allein gibt den Schlüssel zu einer natur- und sinngemäßen Interpunktion in der Musik.

Im weiteren Verlaufe hat man den jungen Musiker vor allem daran zu gewöhnen, die Anfangs- und Endnoten der Rhythmen besonders zu betonen, damit sich diese Gruppen dem Ohre und Verständnisse leichter einprägen.

Hat man nun einmal diese Wissenschaft erworben, so werden die Zeichen für die Rhythmen von ganz untergeordneter Bedeutung sein.
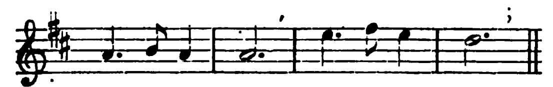
Wozu kann übrigens das beste Zeichen dienen, wenn es schlecht angewendet ist und der Ausführende den Irrthum nicht verbessern kann?

Wem käme es z. B. in den Sinn, »Aennchen von Tharau« folgendermaßen zu interpungiren:
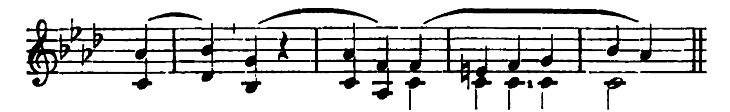


Was soll hier der kleine senkrechte Strich, »das Lesezeichen« nach dem ersten *a*? Er deutet einen kleinen Halt, eine gewisse Betonung auf der ersten Note des Taktes an. Da nun auch der Taktstrich diese Wirkung hervorbringt, so würde hier eine Verschärfung eintreten. Das »Lesezeichen« als Abgrenzung der musikalischen Idee genommen macht etwa den Eindruck, als würde man ein 2- oder 3-silbiges Wort durch Beistriche in 2 oder 3 Stücke trennen.
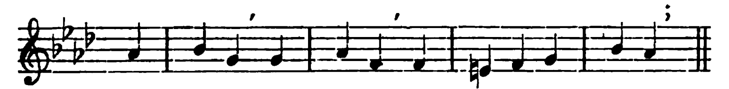
In Wahrheit lautet die Urform des obigen Rhythmus:



Wem würde es in den Sinn kommen, die erste Phrase des Menuetts aus op. 2 von Beethoven einzutheilen, wie folgt:



Dieser Rhythmus enthält vielmehr einen Abschnitt (incise) mit verschwiegener Anfangsnote, was Westphal prokatalektisch nennt. Die natürliche Form wäre die:



Nie und nimmer kann man das erste *g* des ersten Taktes als Anfang der nächsten Gruppe, als Anakruse, Auftakt ansehen! Demgemäß darf auch der die folgende Gruppe umschließende Bogen nicht auf diesen Ton ausgedehnt werden; eine Ausnahme davon würde im Falle der Ellipse jener Ton machen, der zugleich Endnote der früheren und Anfangsnote der späteren Gruppe ist. Die genaue Beobachtung dieses Falles gehört zu dem Schwierigsten auf dem Gebiete der rhyth-

mischen Analyse. Da wir ihm in dem »Rhythme musical«[1] ein ganzes Kapitel gewidmet haben, möge uns gestattet sein, hier nicht weiter darauf einzugehen. Unseres Dafürhaltens legt man auf diese Noten *in extremis* zu großes Gewicht.

Wie man früher ein Jahrhundert lang vielleicht allzusehr die volltaktigen Rhythmen begünstigt hat, macht sich heute die Reaction in dem allzuhäufigen Gebrauche auftaktiger Rhythmen geltend.

Man will den musikalischen Phrasen einen gleich scharf ausgeprägten Charakter wie den grammatikalischen Sätzen vindiciren. Wir glauben mit Unrecht: nie wird ein Rhythmus den Sinn, den genau bestimmten Inhalt eines literarischen Gedankens erreichen.

Hat man die bisher erwähnten rhythmischen Irrthümer einer Unachtsamkeit zuzuschreiben, oder sind sie Ausfluß eines Systems? Im ersten Falle wollen wir nicht richten, wohl wissend, wie leicht solche Fehler sich in den Text einschleichen; im zweiten Falle müssen wir uns dagegen verwahren. Keine derartige Theorie wird vor den Augen und Ohren der Musiker Gnade finden. Man beschuldigt letztere, durch alte, blinde Tradition das Gefühl verdorben, irregeleitet zu haben Sie mögen sich trösten und ihrerseits denken, daß eine Theorie, die solche Resultate erzielt, falsch sein muß: An ihren Früchten werdet ihr sie erkennen!

3) Dynamische Zeichen.

Im *Traité de l'Expression*[2] sagten wir: »Aufsteigen heißt kämpfen, Hindernisse überwinden; physisch wie moralisch ist es das Aufstreben zu höherer Stufe, entgegen allen Neigungen unseres Seins. Je steiler der Hang, je dräuender die Hindernisse, umsomehr Kraft muß entwickelt werden; je mehr Kraft entfaltet wird, umso rascher schlägt der Puls, umso energischer wird die Belebung, umso schneller aber auch tritt die Erschöpfung ein. Absteigen hingegen heißt zu einer niederern Stufe gelangen; physisch wie moralisch kommt es den natürlichen Neigungen entgegen und wird uns um so schneller mit sich fortreißen, je länger und gleichförmiger die Bahn ist.«

Hören wir, was Riemann darüber sagt[3]: »Das allgemein gültige Gesetz für dynamische Schattirung des Melodischen ist S t e i g e r u n g d e r T o n s t ä r k e b e i s t e i g e n d e r, V e r m i n d e r u n g d e r T o n s t ä r k e b e i f a l l e n d e r M e l o d i e. W a r u m das *Crescendo* dem Steigen, das *Diminuendo* dem Fallen der Melodie angemessen ist, läßt sich zwar nicht gerade mit zwei Worten sagen, ist aber keineswegs völlig unerkannt; die Philosophen haben darüber nachgedacht und gefunden, daß sowohl die Steigerung der Tonstärke als die Steigerung der Tonhöhe eine Z u n a h m e d e r L e b e n d i g k e i t, eine Vergrößerung der Bewegungsgeschwindigkeit bedeutet.

»Bei höheren Tönen sind die Schwingungsperioden kürzere, folgen also einander schneller, bei den stärkeren Tönen sind die Excursionen der schwingenden Körper in derselben Zeit größere, die Bewegungsgeschwindigkeit ist also gleichfalls gesteigert. Der höhere Ton setzt größere Spannung voraus, verlangt also wie der stärkere eine größere Kraftanwendung. Solche und ähnliche Betrachtungen erweisen eine i n n e r e V e r w a n d t s c h a f t d e r a n s t e i g e n d e n M e l o d i e u n d d e s *C r e s c e n d o*, der eine gleiche Verwandtschaft der Negation beider, der fallenden Melodie und des *Diminuendo* entspricht.«
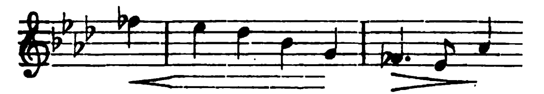
---

[1] Seite 70.

[2] *Traité de l'Expression musicale*, 1873.

[3] Der Ausdruck in der Musik. S. 6 f.

Ausgehend von dieser Theorie, der die gebräuchlichen Zeichen ——<— *crescendo* und >—— *diminuendo* zu Gebote stehen, muß man sich fragen, wie es noch möglich ist die folgende Stelle aus Beethovens Sonate I op. 2 so zu bezeichnen:
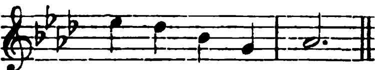


Auf den ersten Blick sieht man die absteigende Richtung des Rhythmus. Er sinnbildet ein Fallen, ein Abnehmen von Stärke, ein *laisser-aller*.

Nach der Theorie Riemann's wie der unsrigen fordert dieser Gang ein *diminuendo* bis zum *fes* des 2. Taktes. Mit diesem *fes* aber hat es eine eigene Bewandtniß; es schließt 5 bis 6 Abweichungen in sich: 1. bildet es eine melodische Verzögerung (*une appogiature*), indem es sich vor die vom Ohre erwartete Note einschiebt, kann daher unterdrückt werden; 2. gehört es dem Mollgeschlechte an (6. Stufe der Tonleiter); 3. ist es die Note von größter Geltung; 4. beginnt es einen Takt; 5. ist es Schlußictus eines Rhythmus; 6. bedingt es einen weiblichen Ausgang.
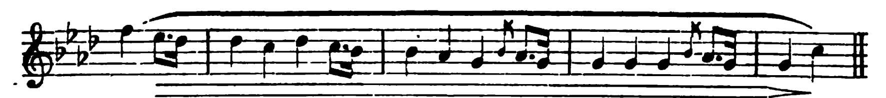
Aus allen diesen Gründen wohnt ihm eine besondere metrisch-rhythmisch-pathetische Kraft inne. Beethoven hat daher mit Fug und Recht dieser Note ein *sf* beigesetzt. Doch hat er sich wohl gehütet, die vorhergehenden Noten mit *crescendo* zu bezeichnen. Vielleicht gehörte Beethoven auch zu jener Klasse von Musikern, deren Gefühl nach dem Ausspruche des Dr. Fuchs durch eine schlecht überlieferte Lehre auf falsche Bahnen gelenkt worden ist....

Entkleidet man obigen Rhythmus aller Zuthaten, so ergibt sich folgende ursprüngliche Gestalt:



So freilich verliert er allen Ausdruck, wird ästhetisch indifferent. Trotz alledem, wenn sich diese rhythmische Bildung am Ende einer Phrase und im langsamen Tempo vorfände, würde das *crescendo* annehmbar sein. Leider ist sie ein beginnender Rhythmus und steht im *tempo allegro*.

Hier noch ein Beispiel, in welchem das *diminuendo* fälschlich angewendet ist. Wir nehmen es aus der Fmoll-Nocturne von Chopin und bemerken, daß es fast alle Ausgaben in dieser Weise bringen:



Ist es am Platze, hier vom ersten *f* bis zum letzten *c* ein gleichmäßiges *diminuendo* zu beobachten, weil der Satz im Allgemeinen eine absteigende Tendenz hat? Wir glauben nicht. Das Stück besteht aus vier je einmal wiederholten Rhythmen, und da die *crescendo*- und *diminuendo*-Zeichen sich nie auf mehrere Rhythmen ununterbrochen erstrecken können, wird die Stelle so lauten müssen:



Auch hier läßt sich sagen, was bezüglich der Abgrenzung der Rhythmen (S. 556) gesagt wurde: Schlimm, wenn solche falsche Bezeichnung aus Unachtsamkeit geschieht, schlimmer jedoch, wenn sie bewußt einer starr festgehaltenen Theorie entspringt!

4) Zeichen für Schattirungen, für *rallentando* und *accelerando* (*mouvement passionel* — leidenschaftliches Spiel).

Darüber sagten wir S. 92 unseres *Traité de l'Expression:* »Es gibt Tongebilde, die das Empfinden des Künstlers in hohem Grade aufregend oder niederschlagend beeinflussen, es willenlos mit sich fortreißen. Diese seine Erregung drückt er nicht bloß durch eine besondere Klangwirkung aus, er steigert auch die Schnelligkeit, welche ihrerseits wieder nothwendig einer Art Erschlaffung im Ton wie in der Bewegung Platz macht; daraus ergeben sich unzählige reizende Combinationen, manche poetische Wendungen. Pathetischer Accent, leidenschaftliches Spiel, Nüancirung sind Ausdrücke für drei zugleich auftretende, weil aus demselben Urquell entspringende Erscheinungen.«

Obwohl die Bezeichnung der sich ergebenden Abweichungen vom vorgeschriebenen Zeitmaße nicht jene Präcision aufweist, wie jene der Nüancirung (es sind meist italienische Ausdrücke), immerhin könnte sie sorgfältiger sein, als die Herausgeber belieben. Bei systematischer Anwendung vermögen diese Ausdrücke, ohne mißdeutet werden zu können, die verschiedensten Seelenzustände von ruhiger Stimmung bis zur heftigsten Leidenschaft darzustellen.

Nur zu oft freilich sind sie aufs Gerathewohl hin angewendet, sie treffen denn auch häufig mit dem wahren Sinn der Stelle gar nicht zusammen. Wer da Kompositionen auf das hin durchliest, kann zahlreiche Belege dafür finden. —

Wir eilen zum Schlusse unserer Betrachtungen, die aus dem Grunde einigermaßen ausführlich gehalten waren, um zu zeigen, wie unser Hauptstreben dahin gerichtet sein müsse, die Erklärung der Vortragszeichen zum Gemeingut Aller zu machen. Die Virtuosen allerdings gehorchen darin meist nur ihrem Instinkt, einer inneren Nothwendigkeit. Man würde den Künstler wahrscheinlich vergeblich fragen, warum er diesen und nicht jenen Vorgang anwendet. Nicht so der gewöhnliche Sterbliche, dem nicht das Genie als unfehlbarer Rathgeber zur Seite steht. Er ist auf die richtige Bezeichnung und das Verständniß derselben angewiesen. Häufig findet man daher Dilettanten von ganz artiger Technik, deren Spiel dennoch reizlos, ohne Poesie, ohne Stil ist.

Hier Abhilfe zu schaffen, ist Sache der Schule. Wie schreibt doch Wunderlich am Anfange dieses Jahrhunderts in seiner Schule für Flöte? Er sagt: Die punktirten Noten müssen gespielt werden, als wenn dort stünde: du, du, du, du; die gestrichelten Noten wie tu, tu, tu, tu. Das sieht sehr einfach aus; für uns war es eine ganze Offenbarung.

Die Erklärung der Vortragszeichen sammt zahlreichen Beispielen für sämmtliche einzelne Fälle sollte am Eingang jeder Methode Platz finden. Zusammenhängende Publicationen wären darüber zu veranlassen, eventuell ein Congreß einzuberufen, zu dem Musiker aus allen Ländern geladen würden, um genau die Bedeutung eines jeden Zeichens festzusetzen. So könnte man eine der größten musikalischen Errungenschaften verzeichnen: die Allgemeinheit und Einheitlichkeit bei der Ausführung einer musikalischen Schöpfung in mathematisch genauem Anschlusse an die Intentionen des Autors.

Will man uns einwenden, daß eine derartige Schulung jede freie Regung, jede Initiative des Ausführenden unterdrücken müsse, so sei darauf Bedacht zu nehmen, daß sich die freie künstlerische Eingebung dadurch keinen Zwang anthun läßt.

Bei jeder Wiedergabe eines Kunstwerkes gibt es ein unfaßbares Etwas, das sich der Beschreibung entzieht, einen Zauber, ein magnetisches Fluidum, eine geistige Befruchtung des Werkes, die nie dieselbe sein wird bei zwei Künstlern!

Paris. **Mathis Lussy.**

(Aus dem Französischen von Heinrich Rietsch, Wien.)

Volkslieder. In Bayern, Tirol und Land Salzburg gesammelt von August Hartmann. Mit vielen Melodien nach dem Volksmund aufgezeichnet von Hyacinth Abele. I. Band. Volksthümliche Weihnachtlieder. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1884.

Weihnachtlieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol. Gesammelt und herausgegeben von W. Pailler. Innsbruck. Wagner. 1881—82.

Baiern und die österreichischen Alpenländer Tirol, Kärnten und Steiermark, Salzburg und Ober-Oesterreich haben für die Sammlung und Herausgabe ihrer Volkslieder viel und wenig gethan. Viel, insofern alle diese Länder mit Ausnahme Tirols[1] Sammlungen besitzen, wenig, indem die Mehrzahl dieser Liederbücher nur ganz unkritisch und methodelos zusammengetragenes Material bietet und überdies das geistliche Lied darin keine oder kaum nennenswerthe Berücksichtigung findet. Nur in Steiermark und Kärnten ist durch Weinhold (Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien) und Lexer (Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten. Anhang zum Kärntischen Wörterbuch), sowie in neuester Zeit durch Schlossars verdienstliches Buch »deutsche Volkslieder aus Steiermark« diesem Mangel abgeholfen worden.

Um so erfreulicher ist es, in den beiden eingangs genannten Werken von Hartmann-Abele und von Pailler zweien Sammlungen zu begegnen, von denen vorzüglich die erste geradezu als mustergültige Leistung bezeichnet werden muß. Nachdem Hartmann bereits in seiner 1875 erschienenen Abhandlung »Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern« eine Uebersicht seiner gesammelten Weihnachtslieder gegeben und zugleich den geschichtlichen Zusammenhang derselben mit der älteren Poesie und den einschlägigen Volksbräuchen gründlich erörtert hat, bringt er nun als ersten Band seiner »Volkslieder« 152 Stück »volksthümlicher Weihnachtlieder« mit 170 Melodien. Der Herausgeber that sehr gut, nur diese Auswahl zu veröffentlichen, da der Abdruck aller von ihm gesammelten Weihnachtlieder, von denen viele sich bloß als »matte Nachbildungen besserer Originale, sowie abermalige Nachahmungen der Nachahmungen« erweisen, werthlos gewesen wäre und die Würdigung der besseren Stücke nur erschwert hätte. Die mitgetheilten umspannen das Gebiet von Baiern, vorzüglich Oberbaiern, Tirol und Salzburg, in welchen Gegenden sie der Herausgeber größtentheils aus dem Volksmunde getreu aufgezeichnet und sein Freund und Wandergenosse Abele mit den echten »Weisen« oder Melodien versehen hat. Die meisten dieser Weihnachtslieder hängen mit der kirchlichen und profanen Volks- und Kunstpoesie früherer Jahrhunderte zusammen; manche reichen mit ihren Wurzeln sogar in's 14. Jahrhundert

[1] In Tirol sind die Volkslieder vom Schreiber dieser Zeilen gesammelt und erscheinen im nächsten Jahre vorerst in Auswahl und später als Gesammtausgabe.

zurück. Besonders scheint die Dichtung der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dieselben beeinflußt zu haben. Der poetische Werth ist, wie Hartmann richtig bemerkt, nicht bei allen gleich. Manche sind von bezaubernder Innigkeit und Naivetät, daneben macht sich häufig ein derber Humor geltend. Auffallend ist die dramatische Form sehr vieler, was einen Schluß auf die Vortragsweise zuläßt. So wurden z. B. Nr. 4, 13 u. a. gewiß im Wechselgesange vorgetragen. Bei Nr. 124 hat es auch Abele selbst angedeutet. Manche können auch als Überbleibsel untergegangener oder wenigstens nicht mehr aufgeführter Hirten- und Weihnachtsspiele betrachtet werden. Eine große Zahl der mitgetheilten Lieder ist im Dialekt verfaßt, den Hartmann in ganz eminenter Weise zum Ausdruck gebracht hat. Es wäre sehr zu wünschen, wenn diese Dialektschreibung bei Sammlungen süddeutscher Volkslieder allgemeine Anwendung fände. Interessant sind die oft kunstvoll verschlungenen Verse und Reimgesänge, sowie das daktylische Metrum vieler Lieder. Hält man dazu, daß eine große Anzahl Melodien im $^3/_4$, $^3/_8$ und $^6/_8$ Tact gesetzt sind, so wird man den Zusammenhang derselben mit früheren Tanzweisen nicht ableugnen können. Ja, es ist sogar der Schluß berechtigt, daß vor Zeiten zum Vortrage dieser Lieder in der Kirche wirklich getanzt wurde. Wer, wie Referent in den fünfziger Jahren im Zillerthal, Gelegenheit hatte, das Spektakel während der Christmette mitzumachen, bei der die muntere Jugend das vom Chore herabklingende Hirtenlied mit kleinen Ratschen (Kinderklappern), Wispeln (Kinderpfeifchen, mit denen man den Gesang der Vögel nachahmt) und ähnlichen Lärminstrumenten begleitete, wird in der obigen Angabe nichts Unglaubliches finden. Wird ja in einigen Gegenden nach dem Vortrage der Sternsinger- und Hirtenlieder von Haus zu Haus noch gegenwärtig getanzt.

Was den musikalischen Theil der vorliegenden Sammlung, den H. Abele besorgt hat, anbelangt, so ist derselbe nicht minder werthvoll. Es ist dieselbe Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Originalmelodien, wie wir sie bei Fesstellung des Textes anerkennen mußten. Referent weiß aus eigener Erfahrung, wie unendlich schwierig solche Fixirungen von Volksmelodien sind. Und doch bilden die Gesangsweisen, wie schon Böhme in seinem trefflichen »Altdeutschen Liederbuche« mit Recht bemerkt, ein wesentliches Moment des Volksliedes. Im Ganzen sind es 170 Melodien, welche Abele den Texten angefügt hat. Von manchen derselben sind sogar zwei Varianten gegeben. Es verlohnte sich der Mühe, in eben der Weise wie Hartmann den Quellen der Texte nachspürte, ebenso der Verbreitung, Verzweigung, Umbildung der Melodien nachzugehen. Manche der mitgetheilten Weisen finden sich auch bei profanen Volksliedern; derartige Entlehnung kommt häufiger vor, als man vermuthen möchte. Damit scheiden wir von diesem gediegenen und auch schön ausgestatteten Buche und sehen mit Spannung dem zweiten Bande entgegen.

Kurz vor dem Erscheinen des Hartmann-Abele'schen Werkes beschenkte uns Pailler, der rührige Chorherr von St. Florian, mit einer reichhaltigen Sammlung »Weihnachtlieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol«, deren ersten Theil »Weihnachtlieder aus Oberösterreich« bilden. Letztere beruhen theils auf fliegenden Blättern des 18. Jahrhunderts, theils endlich auf drei älteren handschriftlichen Liederbüchern, von denen das eine vom 17. Jahrhundert aus Ischl, das zweite vom Jahre 1802 aus Ueberaggern stammt; vom dritten Liederheft ist keine Heimath angegeben. Pailler theilt seine Sammlung in Lieder der Vorfeier, welche Advent- und Herberglieder enthält, der eigentlichen Weihnacht mit dem Hauptstock der Hirtenlieder und der Nachfeier, welche Neujahr- und Dreikönigslieder, sowie Gesänge auf verschiedene in die Weihnachtszeit fallende Heilige enthält. Die Sammlung ist sehr reich und enthält außer der warm geschriebenen

Einleitung, welche eine Charakteristik der volksthümlichen Weihnachtfeier gibt, auch noch in den Anmerkungen werthvolle Beiträge zur Sittengeschichte von Oberösterreich, sowie Verweise auf die einschlägige Literatur des Weihnachtliedes.

Was nun die Ausgabe als solche anbelangt, so ist Pailler einen von Hartmann grundverschiedenen Weg gegangen. Während Letzterer sein Material kritisch gesichtet und aus der überreichen Fülle desselben mit feinem Takt nur eine Auswahl werthvoller und sichergestellter Texte getroffen hat, gibt Pailler das gesammte Textmaterial ganz »unverfälscht und treu« nach den Quellen, aus denen er es geschöpft. Es hat diese Art diplomatisch genauer Wiedergabe bei Beobachtung des »*est modus in rebus*« gewiß eine Berechtigung und ist jedenfalls willkürlicher und verständnißloser Textverbesserung vorzuziehen. Originaltexte der Volkslieder sind überhaupt schwer zu erhalten. Man weiß ja, daß selbst »fliegende Blätter« nicht immer den ursprünglichen Text, sondern häufig nur die fixirte jeweilige Fassung geben. Trotzdem will es uns scheinen, daß Pailler im Wiederabdruck der Lieder einerseits etwas zu konservativ, andererseits zu wenig konsequent vorgegangen sei. Vgl. Nr. 367 u. a. Manche nicht hierher gehörige oder nach jeder Richtung unbedeutende Lieder hätten füglich wegbleiben können; das Gleiche gilt vom »Anhang«. Sehr zu bedauern ist, daß Pailler auf den Ausdruck des Dialektes nicht mehr Sorgfalt verwendet hat, ein Mangel, den der bescheidene Herausgeber selbst zugibt. Im übrigen kann man Pailler für seine äußerst reichhaltige Sammlung nur den verbindlichsten Dank aussprechen. Durch sie ist in der Literatur des geistlichen Liedes eine bedeutende Lücke ausgefüllt. Die beigegebenen 38 Singweisen sind wie die meisten Volksliedermelodien strophisch und entsprechen ihrem Charakter nach ziemlich den von Abele mitgetheilten.

Im 2. Bande bringt Pailler »Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol«, die inhaltlich zum Theil sehr interessant sind, bei denen wir aber hinsichtlich der Textwiedergabe das oben Gesagte wiederholen müssen. Hartmann's gediegene Ausgabe der »Volksschauspiele« kann diesbezüglich als Muster gelten. Den Anfang machen die sogenannten Kindelwiegen, die gewissermaßen den Übergang der Lieder zu den Spielen bilden. Sie sind von außerordentlicher Zartheit und Innigkeit. Daran schließen sich die »Advent- und Herbergspiele«. Hier hätte »Winter und Summa« wegbleiben sollen; es hat mit geistlichen Spielen nichts zu thun. Interessant ist das folgende Paradeisspiel, von dem eine alte Variante in Tirol vorkommt. Nun folgen »Hirtenspiele« und eigentliche »Weihnachtspiele«. Erstere berühren sich zum Theil mit den Hirtenliedern und werden nach Pailler vor der Krippe aufgeführt, die letzteren sind eigentliche Volksdramen und werden auf Dorfbühnen dargestellt. Als Ergänzung sei bemerkt, daß die Aufführung dieser Stücke in Tirol durch herumziehende »Spieler« in Häusern und auf dem Dorfplatze vorkam und zum Theil noch vorkommt. Von den mitgetheilten Stücken hat nur das S. Oswalder Spiel Bedeutung; die andern, besonders die zwei Brixlegger Spiele, sind ziemlich werthlos. Auch diesem Bande sind zahlreiche (31) Singweisen der eingestreuten Lieder beigegeben. Wir schließen mit dem Wunsche, der eifrige Forscher möge uns bald mit einer neuen Frucht seiner Thätigkeit erfreuen.

Innsbruck.

Ludwig von Hörmann.

C. R. Hennig, Die Methodik des Schulgesangunterrichtes, Leipzig, Max Hesse, 1885.

Herm. Peter, Praktische Anweisung zur Ertheilung des elementaren Gesangunterrichtes in der Volksschule. 3 Hefte. Apolda, Fr. Lauth, 1883.

Hennig, Musiklehrer am Königl. Lehrerinnenseminar zu Posen, dem ich zunächst hier den Vorrang gebe, wurde, auf langjährige Erfahrung und Praxis (siehe das Schlusswort der Brochure auf Seite 142) gestützt, zu dem Plane einer solchen Arbeit zunächst in Folge seiner amtlichen Lehrthätigkeit veranlasst. Er hielt dabei in erster Linie die Anforderungen im Auge, welche Lehrer- und Lehrerinnenseminare an ihre Zöglinge in gesanglicher Beziehung stellen. Denn einerseits — das gebe ich gerne zu — empfiehlt sich bloß mündliche Ueberlieferung *»in puncto canendi«* durchaus nicht, und schriftliche Aufzeichnung für jeden neu beginnenden Kursus muß unnöthig viel Zeit rauben. Andererseits dem reifenden Seminarlehrer ein Hilfsmittel eigner Fortbildung an die Hand zu geben, tritt mehr und mehr als Bedürfniss heraus. So sind also Gründe genug vorhanden, die ein solches Werkchen als dringend wünschenswerth erscheinen ließen, und sie sichern des Verfassers Unternehmen. Ueberdies gibt er in dem Büchlein an den verschiedensten Stellen so treffende und best zu empfehlende Andeutungen und Anleitungen in unten näher zu bezeichnenden Punkten, daß man auch von dieser Seite mit Befriedigung auf die Arbeit blicken kann.

Durch dies Bekenntniss will ich mich von vornherein gegen den Vorwurf eines herben Kritikers verwahrt haben. Wenn ich aber trotzdem im Folgenden gar manches zu ändern haben werde, so ist dies einmal aus dem ganz verschiedenen Standpunkte zu erklären, auf dem ich stehe. Ob er der richtigere ist, muß die klärende Kraft der Zukunft beweisen. Dann aber sind die Ausstellungen auch, die mehr auf das äußerliche Gewand und die Darstellung sich beziehen, gerechtfertigt durch die wissenschaftlichen Forderungen, die heutigen Tages an derartige Arbeiten gestellt werden müssen.

Denn, um auf diese letztere Seite der Darstellung zunächst einzugehen: eine klare Disposition des Stoffes, Anordnung der einzelnen Theile, plastische Herausarbeitung zur wahren Greifbarkeit, richtige Kürze und Knappheit in Form und Ausdruck entbehrt die hier vorliegende Arbeit von Hennig leider durchaus. Wohl glaube ich den Grund hierzu aus der Schrift selbst herauszulesen, und der Verfasser gibt ihn selbst zum Theil mit an: »Inmitten seiner Arbeit — so lässt er sich im Vorwort auf Seite III darüber aus — habe sich nämlich die Nothwendigkeit geltend gemacht, einzelne Partieen über die nächsten Ziele der Seminarien zu erweitern«. Und wieder: »Bald nach Inangriffnahme der Arbeit habe sich der ursprünglich für dieselbe vorgezeichnete Plan verändert.« [Seite IV des Vorwortes.] »Wie von selbst forderten einzelne Kapitel des Buches zu weitergehender Besprechung auf, als für eine Methodik des Schulgesanges im Rahmen der Volksschulen und der mit ihr verwandten Anstalten nothwendig gewesen wäre.« So bedingte die Stimmpflege eine eingehendere Erörterung, als es in Anbetracht des ursprünglichen Zweckes erforderlich war. Die Lehre vom musikalischen Vortrage ist dadurch angeschwollen, mehr als beabsichtigt und vielleicht nöthig war. Selbst der Titel ist unter diesem veränderten Gesichtspunkte umgestellt worden. Anstatt der Methodik des Gesangunterrichtes in Volks-, Mittel- und höheren Töchterschulen entstand eine Methodik in vollem Umfange, d. h. eine solche, die den Gesangunterricht auf allen Lehranstalten in den Kreis ihrer Betrachtung zieht.

Durch diese Planveränderung ist nun ein ungleichartiges Ganze herausgekommen. Manche Abschnitte verrathen die frühere isolirte Ausarbeitung und stehen unter dem Einflusse des alten Projectes. So von Seite 105 an beginnt eigentlich der alte Stock der Arbeit. Seite 134 ist neuerdings der Lehrplan für Gymnasien und Realgymnasien eingefügt. Alles vorhergehende auf den ersten hundert Seiten scheint spätere Erweiterung.

In Folge dieses zwiefachen Planes wird es dem Leser nun oft recht schwer, sich klar zu machen, ob in den ersten Kapiteln nur Bezug genommen wird auf den künftigen Seminarlehrer oder überhaupt auf den Gesanglehrer, ob ferner Regeln gegeben werden für den Zögling niederer Lehranstalten oder höherer Schulen. Das war aber wohl und in jedem einzelnen Punkte genau zu scheiden, besonders in dem zweiten Falle, ob der Schüler einer Volksschule oder einem Gymnasium angehört. Die verschiedenartige sociale und geistige Stufe wird es gestatten, die Forderungen bei dem Zögling höherer Lehranstalten erheblich höher zu spannen und größere Geschicklichkeit bei dem Lehrer zu beanspruchen.

Ein mehr äußerlicher Schaden ist dem Buche aber noch durch den doppelten Plan entstanden, indem im ersten Theile fortwährend auf Nachfolgendes, im zweiten Theile aber ewig auf Vorhergehendes verwiesen wird. So kommt gewiß Keiner der Leser zu einem ruhigen Genuß und namentlich nicht zu einem einheitlichen Eindruck.

Doch seien dies nur mehr nebenbei bemerkte Ausstellungen, die reich durch den guten Kern und die redliche Absicht aufgewogen werden und bei einer zu empfehlenden Umarbeitung und Neugestaltung des Stoffmaterials leicht zu meiden sind. Ebenso wird am Ausdruck, der oft an großer Breite und Stilunschönheit leidet, manches gefeilt und verbessert werden können.

Gehen wir nun zu dem wahren Inhalt des Buches über. Nach der in der Einleitung gestellten Frage: »Welchen Anforderungen muß Jemand genügen, um in den Beruf als Gesanglehrer an Schulen eintreten zu können?« kommt Hennig zur Beantwortung derselben. Drei Erfordernisse erscheinen ihm wesentlich: 1. Persönliche Anlage. 2. Gründliche musikalische Durchbildung. 3. Sichere Kenntniss von der methodischen Behandlung des Lehrstoffes. An der Hand dieser Disposition wird von Seite 1—9 das erste Kapitel über die persönliche Anlage abgehandelt, und nach einer vorausgeschickten allgemeinen Betrachtung über die Eigenschaften einer solchen Anlage, kommt der Verfasser auf vier Punkte zu reden, die er für ausschlaggebend hält bei der Wahl dieses Berufes. Diese sind: 1. Der Seminargesanglehrer muß für alle akustischen Verhältnisse der Musik ein durchaus sicheres Gehör besitzen [Seite 3—5], 2. Der Gesanglehrer muß die rhythmischen Verhältnisse zu erfassen im Stande sein. 3. Er muss ein natürliches Empfinden haben für den musikalischen Vortrag. 4. Er muß für das musikalische Fach ein in ganz besonderer Weise sich bethätigendes Lehrtalent besitzen.

Der Verfasser geht hierauf zu dem II. Kapitel über, in welchem er über die gründliche musikalische Durchbildung sich verbreitet, und setzt ein in dieser Hinsicht für den Gesanglehrer ausreichendes theoretisches Wissen und gründliche praktische Durchbildung voraus. Er gliedert den ersten dieser beiden weiteren Haupttheile in Gesanglehre, die wieder in 7 Unterabtheilungen besprochen wird, und in Kenntnisse aus der Elementartheorie der Musik. — Der zweite Haupttheil dieses Kapitels ergeht sich über die Tüchtigkeit im Spielen eines Instrumentes, über die Gesangfertigkeit des Lehrers, über die Directionsthätigkeit und über die Literaturkenntniss.

Wir werden dann auf Seite 61 zum III. Kapitel geführt und hier über die methodische Schulung des Gesanglehrers unterrichtet. Auch diese theilt sich in

2 Gruppen, in diejenige von der Unterweisung des einzelnen Schülers im Kreise der Gesammtheit und in die andre von dem Unterrichte der zu Gesangsklassen vereinigten Schüler. Reiche Gebiete, wie der Ausbau des seelischen Lebens der Kinder durch den Gesangunterricht kommen in kleineren Abschnitten zum ersten Theil dieser Kapitel zur Sprache. Reiche andere Gebiete, wie die Entwickelung des Kindes in technischer Beziehung und die Abgewöhnung der häufigsten Fehler, werden ferner berührt in der zweiten Unterabtheilung zu der ersten Hälfte dieses Kapitels.

Auf Seite 105 schreitet dann der Verfasser zum 2. Theil des III. Kapitels, wo er den Unterricht der zu Gesammtklassen vereinigten Schüler einer Untersuchung zu unterwerfen hat. Er sondert hier richtig: a) den Lehrplan für Volksschulen, b) den Lehrplan für Mittel- und höhere Töchterschulen, c) den Lehrplan für Gymnasien und Realgymnasien. In einem Schlußworte gibt der Verfasser noch Material in die Hand zu einem Lehrplan für den Gesangunterricht an Seminarien.

So in großen Zügen der Inhalt und Verlauf der Schrift, deren Disponirung man aus diesem Schema das Unpraktische der Anordnnng nicht so anmerkt, als man es nach der Lectüre des Buches wahrnehmen muß. Denn nach meinem Dafürhalten war es weit naturgemäßer, wenn von der individuellen Anlage der betreffenden Persönlichkeit später gehandelt wurde. Diese kann sich doch nur als das Ergebniss aller in dem Texte geforderten Bedingungen herausstellen. Weiß man erst, was überhaupt zu einem richtigen Gesangunterricht nöthig ist, so kann man dann kurz resumirend angeben, ob im einzelnen Falle der Betreffende dazu befähigt sein wird, ob nicht. Jeder an dem Buche Lernende würde dann nach Abwägung der Forderungen die Frage sicherer sich haben stellen und beantworten können: »wirst du alle Bedingungen erfüllen können, wenn du diese Rathschläge bei deinen Naturanlagen befolgst und ein energisches Streben diesen Anlagen an die Seite stellst?« Da hatte dann jeder einen festen Anhalt. So aber ist der Verfasser viel zu sehr auf allgemeine Andeutungen anfangs angewiesen, die er später begründen will. Dabei geht es ohne lästige Textwiederholung natürlich nicht ab. Muß er doch einzelne Abschnitte dieses Gebietes abbrechen, um sie im Verlauf wieder aufzunehmen [Seite 15 zu Seite 33], und auf Seite 61 kommt er nach langer Pause wieder auf ganz ähnliches nur unter andrer Signatur zurück. Dort, wo er über die methodische Schulung des Gesanglehrers spricht, war die Ausführung über die Begabung oder Nichtbegabung einzuschieben, und eine bessere Einheit wurde erzielt. Zugleich war damit der Abschnitt über den Vortrag zu verbinden [Seite 53] und alles vereinfacht in eins zusammenzuziehen. Dagegen hätte wieder ein Punkt, den der Verfasser auf Seite 107 anbringt und der über die pädagogische Bedeutung des Gesangunterrichtes handelt und die Sangeslust unseres Volkes recht ins Licht setzt, passend in die Einleitung gehört. In den Anfang ferner war Abschnitt A. [Seite 20] zu verweisen, in dem die theoretische Durchbildung einer Prüfung unterzogen wird. Um hinsichtlich der Gruppirung noch eins zu ergänzen, so hätten die unter 2 auf Seite 127—134 gegebene [Stoffvertheilung aus Schütze's Schulkunde und die Auswahl aus dem Centralblatt 1883, Seite 567 [Seite 122—125] am besten hinter dem Schlussworte des Verfassers als Beilagen angebracht werden sollen, um die Einheit der Darstellung nicht zu stören. Auch das Schlußwort selbst hätte wenigstens von Seite 144 an in seinen einzelnen Punkten auf die betreffenden Abschnitte des ganzen Werkes ebenmäßiger vertheilt werden sollen. Wesentliches und Beachtenswerthes erscheint viel zu sehr hinterdrein angehängt! — Nun aber zur Würdigung des Einzelnen. Auch hier gehe ich von Geringfügigem aus. Auf Seite 6 gleich findet sich ein kurzer Satz, der wohl von den wenigsten Gesang-

lehrern, sicherlich von keinem Schulgesangmeister beanstandet werden dürfte. Und dennoch erhebe ich ein energisches Veto! »Wer — so heißt es — als Gesanglehrer wirken will, muß auch nothwendiger Weise ein Instrument, Klavier oder Geige, spielen!« Diese Anschauung wiederholt sich mehrmals. Und freilich in denjenigen Schulen, Gymnasien, Realschulen, Volksschulen, die Referent Gelegenheit hatte kennen zu lernen, gab es fast ausnahmslos nur Gesangunterricht unter Begleitung eines verstimmten Klaviers oder einer quietschenden Geige. Ja, in den neu eingerichteten Gymnasien mit extra reservirtem Musiksaale ist gewöhnlich schon in die Inventurkosten ein Flügel mit veranschlagt. — Man könnte mir hier die griechische Musikschulung der Jünglinge unter Flötenbegleitung entgegenstellen; ich würde trotz dieses klingenden Beweises gegen ein solches Hilfsmittel protestiren. Denn aus mehr als dreißigjähriger Erfahrung weiß ich, wie gut sich unter der Leitung eines stimmbegabten Lehrers der Gesangunterricht ohne Instrument geben lässt. Stimme allerdings, biegsame Stimme, die mit Hilfe der Kopfstimme nöthigen Falls in die höhere Lage des Altes selbst hinaufreicht und den Knaben andeutungsweise alles vorsingen kann, ist nöthig für den klavierlosen Gesanglehrer. Die Stimme sei sein Instrument. Ist für den wissenschaftlichen Lehrer ein umfangreiches verständliches Organ, ist für den Zeichenlehrer ein gutes Auge unumgängliche Bedingung, so ist für den Gesanglehrer eine ergiebige Stimme die *conditio sine qua non.*

Ich gebe zu, daß größere Vereine bei Einübung längerer, auf die Begleitung und Mitwirkung von Instrumenten berechneter polyphoner schwieriger Werke nicht gut eines Instrumentes werden entbehren können; aber über eine Klasse oder über eine Abtheilung aus den Klassen kann vortrefflich von einem Lehrer durch die Stimme geherrscht werden. Die Stücke zum Einstudiren sind hier lange nicht so schwer, und es ist Thatsache, daß ein vorgesungenes Lied bei Kindern viel leichter haftet als ein vorgespieltes. Der Nutzen ferner für die Stimmbildung, für die feinere Bildung des Gehörs ist weit bedeutsamer, als man gemeiniglich denkt. Selbst der weichstangeschlagene Ton eines Klavieres kann die Klangfarbe der menschlichen Stimme nicht vorzeichnen. Um gut nachahmen zu können, muß der Schüler ein Vorbild in einem gesungenen Tone haben, um ein Lied oder sonstiges Tonstück gut nachsingen zu können, muß es dem Schüler ganz oder doch wenigstens bruchstückweise vorgesungen sein. Wie alles auf dem Anschauungsunterricht basirt, so sollte der Gesang auf den Anhörungsunterricht sich gründen. Außerdem fordert ja auch unser Verfasser eine genügende stimmliche Begabung des Lehrers. Dies zu vermögen, muß sie reichen! Und nun vollends die Geige! Man höre nur: »Lützow's wilde verwegene Jagd« von einem Seminarlehrer auf der Geige. Man könnte sagen, das erste Hinderniß für Entwickelung edlen Gesangtones und guter Gesangsbildung wird das Instrument. Ja, geht man jetzt noch weiter und läßt die Bildung sogenannter Schülervereine für Blasinstrumente zu, duldet man ferner, daß das Morgengebet statt unter Führung eines dazu qualificirten Singechores unter Brausen und Vordonnerung einer Orgel ausgeführt wird, so ist dies wider die reine Entwickelung der stimmlichen Anlagen und der Ausbildung des feineren Kunstgefühls im jungen Schüler. Somit verdamme ich aus innerster Ueberzeugung alle Beihilfe eines todten Instrumentes bei dem lebensvollsten Unterrichte des Gesanges! —

In Bezug auf des Verfassers Andeutungen über das sichere Erfassen der rhythmischen Verhältnisse sei noch dies bemerkt. Im Allgemeinen legt man auf dies Gebiet eine viel zu peinliche Sorgfalt. Das Erfassen macht die geringste Noth und man kann dem Schüler leicht hier vieles zumuthen. Der Rhythmus ist bekanntlich dasjenige Element, welches selbst bei ganz stimm- und gehörlosen Kin-

dern ziemlich fest haftet. Darum sich so wenig wie möglich damit aufgehalten. Höchstens, daß bei den Mädchen und Seminaristinnen einige vom Verfasser vorgeschlagene rhythmische Specialübungen zur Entwickelung des Taktgefühles sich hier nöthig machen dürften! —

Eines der wesentlichsten Gebiete ist nun dasjenige über die theoretische Gesangslehre, welches auf Seite 20 einsetzt. Hier sind meistens zutreffende Gesichtspunkte aufgestellt, und daß Punkte wie gute Registerverbindung, Athemgebrauch etc. so stark gerade für den Schulgesang in Anschlag gebracht werden, rechnet unter die ersten Vorzüge des Schriftchens. Nur will mir hierbei das eine nicht recht gefallen, daß in einer Methodik des Schulgesanges, die doch hauptsächlich für Knabenschulen berechnet ist, von der Behandlung der weiblichen Stimme ausgegangen wird. Denn die Knabenstimmen sind das eigentliche Operationsfeld des Gesanglehrers, und wenn sie auch in der Tonhöhe der weiblichen Stimme annähernd sich bewegen, so wird doch die Schwierigkeit mehr auf Seite der Knabenstimme fallen, bei der die Registerunterschiede gleich von Anfang an schärfer heraustreten, als bei der Frauenstimme. Ferner macht die Mutation eine viel gründlichere Vorarbeit, weit größere Vorsicht in der Behandlungsweise nöthig. Die Knaben durch gutes Singen über diese Uebergangsperiode glatt und ohne Beeinträchtigung ihrer Stimmmittel für die Folge hinüberzubringen, ist eine ungleich künstlichere, ungleich wichtigere und schwierigere Aufgabe, vielleicht wohl die schwerste im Gesangsunterrichte. Daß sie aber, wenn auch nur unter ganz bestimmten Bedingungen, lösbar ist, beweist die frühere Zeit, welche den Alt nur von männlichen Stimmen ausführen ließ, und aus diesem Verfahren die hohen Tenorstimmen erzielte, die ihrer Seltenheit und Vortrefflichkeit wegen als »weiße Hirsche« bezeichnet wurden.[1]

Wir schreiten weiter zur Tonbildung und billigen völlig die Vorschriften in Betreff der zu guter Tonbildung richtigsten Articulationsstelle. Doch hege ich die Ansicht: sehr bald gewöhnt sich der Tonstrom nicht an den vordern Theil des harten Gaumens hin trotz dieser guten Lehren. Es geht aller Erfahrung gemäß sehr langsam, ehe breite Mundstellung, falsche Athemführung, schlechte Zungenlage etc. weggebracht sind. Ferner scheint mir aber, müßte in diesem Theile ein Mittel an die Hand gegeben werden, welches praktisch zu diesem Ziele hinleitete. Die bloße theoretisch-lautphysiologische Vorschrift (Seite 26, Zeile 22 von oben genügt nicht.

Doch kommen wir nun zu einem Kardinalpuncte, der von der Mitte des Büchleins an den ganzen zweiten Theil beherrscht. Es sind dies die Treffübungen nach Zahlen. Hier ist der Ort, wo sich auch die zweite Schrift, die Arbeit von H. Peter auf demselben Gebiete einer Kritik wird unterwerfen lassen. Ist doch diese praktische Anweisung zur Ertheilung des elementaren Gesangunterrichtes in der Volksschule von Herm. Peter nichts weiter, als die in stricte Praxis umgesetzten Vorschläge Hennigs, freilich mit dem Unterschiede, daß Peter zwei Jahre früher als Hennig mit seinem Buche vor die Oeffentlichkeit trat.

Diese Zahlenmystik scheint in neuerer Zeit in der Musik, durch französische Werke angeregt, mehr und mehr um sich zu greifen, und man muß unwillkürlich

[1] Ich selbst mache von diesem Verfahren bei dem Großherzoglichen Schloßchore schon seit 25 Jahren Gebrauch, und verfüge daher stets nicht nur über einen Stamm von Altisten, die sämmtlich mutirt haben, und dennoch über einen Umfang von 10—12 Tönen mit Leichtigkeit gebieten, sondern auch über gut ausgebildete hohe Tenorstimmen, die daraus hervorgehen.

an das Dogma der alten Sophisten denken: »aller Dinge Maß sei die Zahl«. Neu ist ja die Idee nicht, und seit mehr als hundert Jahren streitet man sich herum, ob Solmisation oder Zahleneinführung. Wir brauchen nur an Mattheson (1717) zu denken. So ist es seit ungefähr 50 Jahren kräftiger denn je aufgetaucht und heute will es sich ganz einnisten.
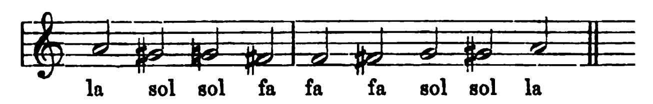
Hennig, von der Richtigkeit dieser Methode erfüllt, behauptet (Seite 75): »Man fange nun allmählich an, die Töne des jedes Mal vorliegenden Liedes statt einfach nach dem Gehöre, mit sofort hinzugefügtem Texte zunächst als Treffübungstöne nach Zahlen auf die Silben la, fa, singen zu lassen«. Dazu soll der Lehrer die Zahlen 1—8 an die Tafel schreiben und die einzelnen Töne des vorliegenden Liedes als Treffübungen singen lassen. Der Hauptton der Melodie erhält die Zahl 1. Die Treffübung wird nun rhythmisirt, Text hinzugefügt, — das Musikstück ist vorbereitet. Dann werden also — so meint er — die Schüler das schon bekannte Lied leicht nach Zahlen bestimmen können und durch weitere Uebung werden sie auch eventuell aus den bloßen Zahlen sich ein Lied construiren können. Diese Treffübungan sollen die nothwendige Vorstufe bilden für das spätere Vomblattsingen, noch ehe die Kinder Worte lesen können. Sie werden also daran gewöhnt, ein Schema, wie folgendes absingen zu können: $^6/_8$. 1 | 1. 3. 5. 8. 5. 3. 1. 4. 4. 4. 5. 4. 3. || Das soll der »liebe Mai« sein! — Das Buch von Peter, der dieses Zahlensingen bis zur äußersten Konsequenz ausbeutet und systematisch mit wahrhaftem Raffinement auf acht Schuljahre auszudehnen sich befleißigt (er sagt freilich nicht, mit wie viel Stunden in der Woche —), sieht sich natürlich gezwungen, nach und nach allerlei Zeichen beizufügen, um das Princip auch für andre Lieder und Tonstücke, als die allereinfachsten von fünf Tönen Umfang, anwendbar zu machen. So findet sich für das zweite Schuljahr (siehe Heft II, Seite 8) folgende Zeichenerklärung angegeben:

♩ = 1, 𝅗𝅥 = 1, 𝅗𝅥. = 1. ♪♪ = 1 1, ♬ = 1. 1. ♩ 𝄽 ♩ = 1, 1, ♩. ♪ = 1 1 c.

Auch über diese künstliche Nomenclatur, die selbst einem geübten Noten- und Ziffernleser Noth und Mühe machen kann, wollte ich nicht rechten, im Gegentheile, ich würde der erste sein, der diesem Zahlensystem seine Anerkennung nicht versagen könnte, wenn nur mehr dabei gewonnen würde, als die alte Solmisation bezweckt. Aber was ist die Folge? Sobald ein Tonstück den Umfang einer Octave übersteigt, gleichviel ob nach unten oder oben, oder sobald die geringste Modulation in dem Melodiekörper erscheint, versagt es den Dienst, und selbst ein so eifriger Verfechter dieses Systemes, wie Peter, sieht sich zu dem beschämenden Geständniß gezwungen: »Dieses Lied — nämlich der Choral »Gott des Himmels und der Erden« (= Gott ich danke dir von Herzen; siehe Heft II, Seite 35, No. 31) kann nicht im Zusammenhange in Ziffern angeschrieben werden und muß in verschiedene Stücke zerlegt werden, die theils in G-, theils Ddur liegend zu denken sind«. Aber die Inconsequenz des Systemes tritt an einer andern Stelle noch weit schärfer hervor. Unser Verfasser nämlich, der trefflich geschulte Pädagog und eifrige Vertheidiger dieser Methode Peter ist nämlich selbst in der Wahl der Ziffern schwankend. Einmal bezeichnet er den Grundton der Tonart mit 1, wie in No. 16, 17 und vielen andern, das andre Mal die Quinte der Tonart mit 1, wie z. B. Heft I, Seite 44, No. 4, wo die Tonart Bdur vorliegt und der Auftact *f.* | *b. b.* | etc., nicht etwa analog mit dem früheren Grundsatze die Zahlen 5. | 8. 8. | angewendet werden, sondern auffallender Weise mit 1. | 4. 4. | Das ist nicht Versehen, denn der Fall kehrt mehrmals wieder, so bei No. 5, Heft II, S. 46. Da kann es denn nicht fehlen, daß schließlich bei dem einfachen Chorale »Bis hierher

halfst du mir« (siehe Heft II, Seite 67, No. 16) endlich folgende Vorschrift für das Einstudiren nöthig wird: »bei Zeile 1 und 3 ist die übliche Weise der Bezifferung nur möglich, wenn sie weiter zerlegt werden und jedes Stück für sich behandelt wird«. In diesem Falle sieht man die Töne auf die Wörter: »Bis hierher halfst du mir« als Bestandtheile der Ddurtonleiter an, verweist die Noten auf: »mir mein Gott« nach Gdur, die Noten auf »und o wie viel« ebenfalls nach Gdur und den Rest dieser Zeile wieder nach Ddur! — Das Schlimmste aber bei der ganzen Sache ist, daß ein mit solchen Schwierigkeiten, Mängeln und Unklarheiten behaftetes System nur dazu dienen soll, das eigentliche Notensystem vorzubereiten und anzubahnen, mit andern Worten, daß ein Umtausch bedingt ist, der die armen Kinder zwingt, auf doppelte Weise ihre Kräfte daranzusetzen. Wird hierdurch nicht einem der obersten Grundsätze der Pädagogik dreist ins Angesicht geschlagen, der zur vornehmsten Bedingung macht, daß nichts gelehrt werden dürfe, was später durch Besseres ersetzt werden muß?

Ist unter solchen Umständen am Ende der alte Weg nicht doch der nähere, einfachere und bessere, die alte Solmisation mit den 7 Silben? Da geht der Unterricht ganz einfach von der Benutzung dieser Scalasilben aus, indem das *do* den ersten Ton der Scala bezeichnet. Hat sich dies genügend festgesetzt, so wird jeder von Natur nur einigermaßen beanlagte Knabe — und solche braucht Hennig, wie Peter auch — von *do* zum *mi* ebenso leicht und bald springen können, als mit den geisttödtenden Zahlen 1—3. Damit fallen alle kindlichen Anfangslalereien gleich weg. Zugleich hat der Knabe ein schönes Sprech- und Singmaterial für die Töne der Tonleiter; denn wo finden sich unter den Zahlen 1—7 — wenn wirklich diese gesungen werden sollen — so rein vocalische Wörter, wie unter den 7 kleinen Wörtern *do, re, mi, fa, sol, la, si?* Jetzt braucht der Schüler weder Tafel noch Zeigestock, noch der Lehrer große Schreibereien. Er gibt ihnen nun ein Notenbuch oder Notenblatt mit einem ganz einfachen Liede in die Hand, erklärt den Knaben kurz den Werth der Linien, zeigt ihnen wo das *do* steht, und geht nun Note für Note vorwärts. Ist es ein Quartensprung, so heißt er den Schüler auf Grund der Tonleiter von dem Anfangstone *do* das betreffende Intervall *fa* selbst aufsuchen. Da wird weder auf das nach dem Gehör Singen basirt, noch auch wird der arme Kinderkopf mit Zahlen und Schachteln vollgepfropft. Eines Instrumentes bedarf es auch nicht. Zugleich sind aber schon die Kinder auf das Notenlesen und Gebrauchen hingewiesen und vorbereitet. Nun kommt das an die Reihe. Sehr bald — denn selbst für das früheste Alter muß die Kenntniß der Notenzeichen in Anspruch genommen werden. Auch die niedrigste Klasse wird nicht darauf zu verzichten brauchen. Die Kenntniß derselben fördert begreiflicher Weise das weitere Singen. Dabei wird aber das vorige Solfeggirsystem ruhig beibehalten und nicht etwa wie die Zahlen auf die Seite geschoben. Das Kind, dem ein neues Lied vorgelegt wird, muß so geübt sein, mehr vom Blatte zu solfeggiren als vom Blatte Noten zu lesen und nach Noten zu treffen. Und was die große Schwierigkeit wegen der Vorzeichnungen anlangt, so ist da leicht geholfen. Das chromatische Intervall, einmal vom Gedächtniß erfaßt, ist überall dasselbe. In der Regel wird daher die Anzeichnung einer kleinen Stelle ausreichen:
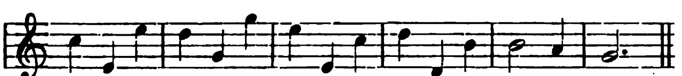


Zu lange Zeit darauf zu verwenden oder diese Tonverhältnisse mit deutschen Buchstaben zu belegen, ist durchaus nicht rathsam. Diese einfachen Dinge ver-

steht das kleinste Kind der Volksschule, von höheren Anstalten gar nicht zu reden. Die andre Methode erinnert aber zu sehr an Mathematikstunde, und Mathematik gehört nicht in die Musikstunde.

In Bezug auf die Auswahl der Lieder schlagen beide Bücher einen verschiedenen Weg ein. Hennig gibt mit Ausnahme nur ganz weniger Nummern (circa 3—4) überall nur den Textanfang des Liedes und verweist dann auf die vielverbreiteten Sammlungen von Palme, Erk, Damm, Barner, Schwalm, Albert etc. Bei der berechtigten Vorliebe des Verfassers für das geistliche und weltliche deutsche Lied muß es auffallen, eine Nummer gleichsam in den Mittelpunkt seines Buches gestellt zu sehen, der er sogar eine eingehende Besprechung und Analyse zu Theil werden läßt, auf die er später auch im Laufe seiner Auseinandersetzungen öfters wieder zurückkommt, die aber streng genommen nicht eigentlich zur Liedgattung gerechnet werden kann. Diese Nummer ist das aus Mozart's Oper Titus genommene wunderschöne Freundschaftsduett: »In deinem Arm zu weilen, o welche Seligkeit«, das hier mit dem Texte: »Aus ihrem Schlaf erwachet« zum Liede umgearbeitet auf Seite 37 als Musterbeispiel gegeben ist. Statt dieses arrangirten Tonstückes, das die charakteristischen Merkmale der Liedform eigentlich nicht an sich trägt, hätte wohl besser das an zweiter Stelle genannte Frühlingslied von Mozart: »Komm lieber Mai« genommen werden müssen.
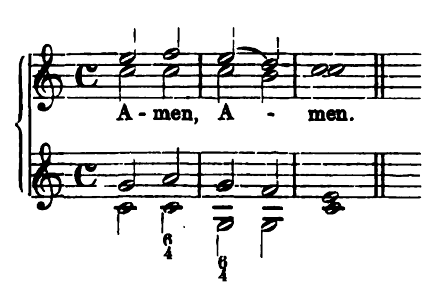
Etwas anders verfährt nun Peter, der mit minutiöser Genauigkeit Monat um Monat durch acht Schuljahre hindurch Stück für Stück mit Zahlen, resp. Noten nicht nur ausführlich vorschreibt, sondern sogar auch vom kleinsten Liedchen an mit einer Geigenunterstimme ausstattet. Was ich von der Begleitung eines Instrumentes halte, ist schon oben ausführlich erörtert worden. In dieser Liederauswahl treten aber auch mit dem 5ten Schuljahre (siehe Heft II, Seite 75 und f.) sogenannte Uebungen, aus denen nicht ganz klar zu ersehen ist, ob sie nur zur Erläuterung der harmonischen Kenntnisse den Schülern durch die Geige vorgeführt oder von ihnen selbst gesungen werden sollen. Ich muß beinahe annehmen, daß ersterer Fall gemeint ist. Denn unter denselben befinden sich Tonzusammenstellungen, die einer Singstimme zuzumuthen geradezu ihr Verderb genannt werden müßte. Ich greife beliebig nur folgende Beispiele heraus: Heft II, S. 85, No. 34, das noch eins der besseren ist, sie kommen noch anders: z. B. Heft II, S. 86, No. 43:
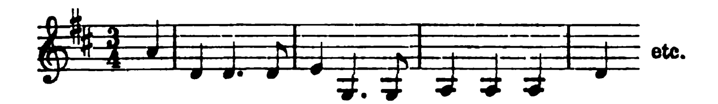


oder Heft II, S. 89, No. 56. Auch mit untergelegtem Texte kommen ähnliche Beispiele vor (siehe Heft II, Seite 84, Nr. 28 f.).

Bisweilen läßt auch der Verfasser an einer solchen Uebung, die ihm doch selbst gar zu gewagt scheinen mochte, zwei Stimmen (ob im Chore, ob einzeln, ist nicht angegeben) Antheil nehmen.
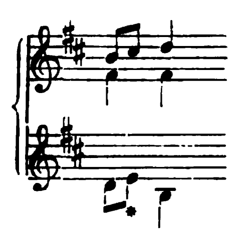
Daß unter solchen Vorbedingungen für den mehrstimmigen Satz zu 2 und 3 gleichen Stimmen, — bekanntlich den schwersten in der Komposition — nicht allzu hohe Ansprüche gemacht werden dürfen, ist selbstverständlich. Ein Blick auf die erste beste Seite bei Peter gibt hinlängliche Veranlassung zu sehr trüben Erfahrungen. Da steht unter andern Heft 3, Seite 14, unter Beispiel 105 auf Amen Amen, folgende Dreiklangsverbindung:
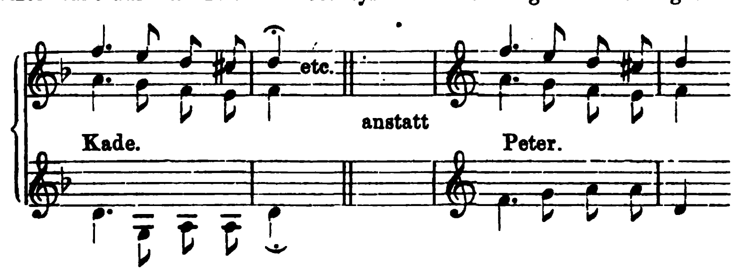


An dieser schwachen Aufeinanderfolge von 2 Sextquartaccorden scheint der Verfasser großes Gefallen gefunden zu haben, denn sie kehrt nicht weniger als zweimal noch wieder, so in Gdur, Heft III, S. 24, sub 209, und Heft III, S. 32, sub 299 in Ddur, wie überhaupt das Buch mit Wiederholungen reich ausgestattet ist. So wird die Construirung der Durtonleiter nicht bloß bei dem *C*, sondern auch bei *G*, *D*, *F*, *B*, *Es*, *A*, ganz in derselben Breite und Ausführlichkeit dargelegt. Nicht besser steht es mit denjenigen dreistimmigen Sätzen, die nicht originaliter für 3 Stimmen gesetzt sind, sondern entweder aus der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit erhoben, meist aus andern Sammlungen entnommen oder aus vierstimmigen Tonsätzen auf dreistimmige Sätze reducirt wurden. Im Allgemeinen ist über diesen Punct vorauszuschicken, daß die Dreistimmigkeit für viel zu leicht gehalten wird, weil durch Hinzufügen von einigen Terzen und Sexten ja sofort ein Satz zu drei Stimmen sich ergibt. Freilich ist damit noch lange nicht ein wirklicher Tonsatz zu drei Stimmen erzielt. Gleichwie ein Singen im Chore in der Regel noch lange nicht ein guter Chorgesang zu sein pflegt, ebenso verhält es sich mit dem dreistimmigen Satze. Wenn alle Fachmänner und Pädagogen nur davon erst gründlich sich überzeugen wollten, daß er der allerschwerste in der Komposition ist. Denn je beschränkter die Mittel der Kunst sind, desto höher steigt die Aufgabe, schöne ausdrucksvolle, gesangreiche Tonreihen aller Stimmen zu entwickeln, nicht bloß willkürlich Dreiklänge an einander zu reihen. Alle unsere Sammlungen, selbst die berühmter Herausgeber, wie z. B. Erk's und andrer, leiden mehr oder weniger an diesem beklagenswerthen Uebelstande. Es finden sich da, wenn nicht gar grobe Satzfehler, so doch mangelhafte Stimmführung, harmonische und melodische Ecken und Schwächen, Satzwidrigkeiten in Menge, die meist auf ungewandte Feder und Unkenntniß von Musterbeispielen aus der classischen Literatur schließen lassen. Auch vorliegende Sammlung ist von diesem Vorwurfe nicht ganz frei zu sprechen. So z. B. Heft III, S. 126, No. 10 »Mein Herz ist im Hochland«, wo die dritte Stimme folgende unsangliche Tonreihe aufweist, die am Schlusse noch einmal wiederkehrt:
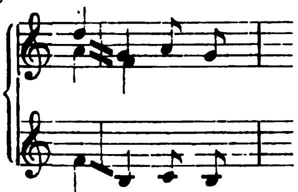


Zum Glücke fügt der Verfasser die Bemerkung bei: »auch zweistimmig ohne 3te Stimme zu singen«. Ferner auf Seite 128, Notensystem 4, Takt 3, folgenden Satzfehler, der auf Seite 129, Notensystem 2, Takt 2, zum Zeichen, daß ein Versehen oder Druckfehler nicht vorliegt, ebenfalls wiederkehrt:
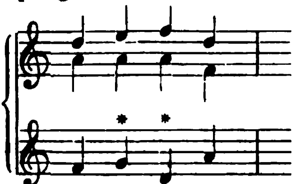


Ganz stillos ist ferner die Bearbeitung des alten Marienliedes: »Es ist ein Reis entsprungen« (nicht Ros', wie der Verfasser schreibt) ausgefallen, die zwar mit M. Praetorius verzeichnet steht, von dessen Satze aber wenig oder nichts an sich trägt. Hier war eine directe Uebertragung des alten vierstimmigen Satzes auf einen dreistimmigen ganz unzulässig. Soll das Lied für diesen Zweck nutzbar gemacht werden, so bedarf es einer durchgreifenden Umgestaltung, die aber im Stile des classischen Tonsatzes eine Meisterhand ersten Ranges beansprucht. In dem Liede: »Wenn ich aus weiter Ferne« No. 26, auf Seite 147, dürfte vielleicht der letzte Takt auf dem zweiten Notensysteme durch folgende Lesart gewinnen:
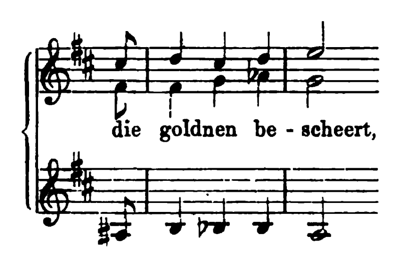


Daß folgende Fortschreitung der 3 Stimmen einer Abänderung bedarf, wird mir der Verfasser wohl selbst zugeben: Vergleiche Seite 154, Notensystem 4, Takt 4, Lied 2, »Ach wie ist's möglich.«



Wahrhaft abschreckend ist folgender Takt auf Seite 157, Notensystem 1, Takt 3, Lied 4: »Es braust ein Ruf wie Donnerhall«, wo die Dissonanz *g* in der Unterstimme auf *d* herunterspringt.



Geradezu räthselhaft ist folgender Takt: (siehe Seite 161, Lied 8: »Der Mensch soll nicht stolz sein«, Notensystem 3, Takt 2—3), wo man in der That zweifelhaft sein kann, ob ein Denk- oder Orthographiefehler vorliegt. Hier muß man dem Verfasser gratuliren, daß er diese Musikhieroglyphen nicht selbst fabricirt hat, sondern Suppé. Es wäre wirklich rathsam gewesen, wenn diese an das Couplet der Operette erinnernde Nummer gänzlich in Wegfall gekommen wäre.



Daß die schon oben gerügte unkünstlerische Benutzung des $^6/_4$Accordes auch hier wieder eine große Rolle spielt, davon nur ein Beispiel. Das Lied: »Wer nur den lieben Gott läßt walten« (Mollmelodie, Heft III, Seite 140, Notensystem 1) schließt in seiner ersten Zeile mit dem Sextaccord auf Edur ab, und es beginnt nach einer Viertelpause die zweite Zeile mit dem $^6/_4$Accord auf Emoll stehend. Das Alles sind nur vereinzelte Ausstellungen, deren Wegfall an und für sich immerhin noch keinen künstlerischen Tonsatz zu Wege zu bringen im Stande ist, sondern nur die nöthige Grundlage abzugeben vermag, denselben zu ermöglichen. Hier kann nur ein künstlerisch wohl geübtes Auge, das Sinn für edle gesangreiche Linien in den einzelnen Stimmen besitzt, von jeglicher Instrumentalphrase absieht, namentlich nicht den Geigen- oder Klaviersatz auf den Vocalsatz zu übertragen strebt, zum Ziele führen. Was der Tonsatz vielleicht an harmonischem Reize verlieren möchte (ich erinnere nur an die heutige Forderung, den Dreiklang nicht ohne Terz zu lassen, die allein schon im Stande ist, die häßlichsten Uebelstände herbeizuführen), das würde derselbe an gesanglicher Schönheit und edler Klangwirkung reichlich wiedergewinnen. Und dazu dürfte das Heranziehen unsers ältern deutschen weltlichen Liedes, das ich in beiden Büchern nur allzu schmerzlich vermisse, den köstlichsten und brauchbarsten Stoff abgeben. Lieder z. B. wie »Ach Gott, wem soll ich klagen«, oder: »Der Gutzgauch auf dem Zaune saß«, oder: »Elslein, liebes Elslein mein«, oder auch aus späterer Zeit das schöne Lied von Gluck und Klopstock: »Willkommen o silberner Mond«, oder die Freundschaft von A. P. Schulz: »Lieblich strahlt der Abendthau« und andre dieser herrlichen Gesangesblüthen würden in den Gemüthern der Jugend eine veredelnde Wirkung äußern, wie sie eine große Zahl unserer heutigen Lieder zu erzielen in der Weise nicht gut im Stande ist.

Hiermit sind die Punkte ungefähr bezeichnet, die zur Pflege des Gesanges in der Schule sich mir in meiner Eigenschaft als Gesanglehrer an zwei Gymnasien und Leiter eines höhern Chorgesanginstitutes seit einer langen Reihe von Jahren aufgedrängt haben. Die Grundzüge einer solchen systematischen Vorschulung habe ich schon früher einmal in der von mir ausgearbeiteten Festschrift zur 25jährigen Wirksamkeit des Großherzoglichen Schloßchores in Schwerin 1880 niedergelegt. Es sind dieselben, die in der Schrift von Hennig auf Seite 120 ausgesprochen werden. Es thut wohl, wenn man auf ähnliche Gedankengänge stößt und es gedruckt liest, daß auf Entwickelung der Stimme und Gesangsbildung überhaupt,

auf Abgewöhnung der am häufigsten auftretenden Fehler von Seiten der Gesanglehrer »peinliche Sorgfalt« verwendet werden möge. Dies ist wahrlich sehr von Nöthen! —

Schwerin i. M.

Otto Kade.

Chorgesänge zum Preis der H. Elisabeth. Aus mittelalterlichen Antiphonarien mit Bearbeitungen der alten Tonsätze durch Müller, Odenwald und Tomadini herausgegeben von Ernst Ranke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Lieferungen 1883 und 1884. 242 S.

Die Publikation, eine Festschrift zum 600jährigen Jahrestage der Einweihung der Marburger Elisabethenkirche, beschäftigt sich mit dem kirchlichen Officium (kanonische Tagzeiten) der hl. Elisabeth von Thüringen, das ehemals in den deutschen Kirchen am Feste dieser Heiligen gebetet wurde. Der Verfasser ist schon durch frühere Arbeiten auf dem Gebiete der mittelalterlichen Liturgie bekannt. Eine Fuldaer Handschrift gab die erste Anregung zu dieser Arbeit. Selten oder nie dürfte bisher einem einzelnen Officium eine solche Summe eingehenden Studiums gewidmet worden sein. Die Zahl der benutzten Handschriften ist eine sehr große, nämlich 32, worunter auch zwei italienische und eine belgische. Für die Hymnen und Sequenzen sind außerdem 7 weitere Handschriften zu Rathe gezogen worden. Allerdings kommt diese Sorgfalt fast ausschließlich dem Text zu Gute, der nach diesem Material genau revidirt ist (S. 6—22). Die beigefügte deutsche metrische Uebersetzung ist sprachlich gewandt, klangvoll und voll warmer Empfindung, so daß man von einer Uebersetzung kaum etwas merkt. Ihr folgt eine kurze Erklärung, welche die textliche Einrichtung des Officiums verständlich zu machen sucht, sowie eine Würdigung des ästhetischen Gehaltes der Dichtung. Der weitere Raum ist dem musikalischen Theile des Officiums gewidmet. Die alten Melodiesätze (S. 45—194) sind in moderner Notirung und vierstimmiger Bearbeitung gegeben. Odenwald, ehemals Domorganist in Fulda, harmonisirte das Ganze, Müller von Marburg acht Melodien, Tomadini in Cividale fügte eine weitere, nochmals verschiedene Harmonisation einer einzelnen Melodie hinzu. Die 4 Hymnen haben gar 10 verschiedene Bearbeitungen gefunden (Müller 2, Odenw. 4, Commer 4). Damit ist offenbar des Guten zu viel geschehen. Doch ist es nicht ohne Interesse, die Arbeiten zu vergleichen und die verschiedenen Resultate zu sehen, die sich ergeben, je nachdem man eine historische Verständigung oder eine Accommodation ans Moderne sucht. Tomadini's Bearbeitung steht dem Choral am fernsten; Müller behandelt ihn als modernes Lied; die andern beiden Musiker werden ihm gerechter. Während Tomadini neben stark chromatischer Harmonisation die Melodie der Antiphon »*Laetare Germania*« in Allabrevetakt gebracht, und Müller dieselbe, um sie in moderne Liedform umzugießen, stark beschnitten hat, tragen die Tonsätze von Odenwald und Commer dem Geiste des alten Chorals mehr Rechnung. Sie entsprechen im Allgemeinen den Anforderungen, welche an eine gute Choralbegleitung gestellt werden müssen, wenn auch manche den alten Tonarten fremde Intervalle in die Harmonie aufgenommen wurden, und der Satz hin und wieder dem Melodierhythmus hinderlich in den Weg treten dürfte. Nach unserer Meinung hat sich eine sachgemäße Begleitung derartiger Melodien an folgende Grundsätze zu halten:

1. Sie muß diatonisch sein, d. h. sie darf nur Dreiklänge zur Anwendung bringen, die sich aus den Intervallen der betreffenden Choraltonart zusammensetzen. Die Diesis sollte demnach, wie in der Melodie so auch in der Harmonie vermieden werden und *b* statt *h* in letzterer nur dann auftreten, wenn es auch in ersterer
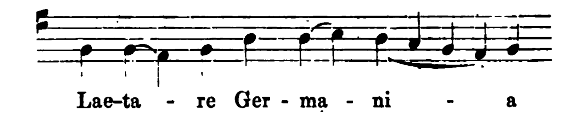
vorkommt. Ebenso enthalte man sich der Septimenaccorde, da durch all dies ein heterogenes Element in den Choral hineingetragen wird, das die ihm eigene Ruhe stört, die Kraft seines Ausdruckes lähmt und seine Reinheit verdunkelt. Wer z. B. die dorische Tonart einfach als unser modernes D-moll behandeln wollte, wie es in der Bearbeitung von Professor Müller geschehen, würde gerade durch die Harmonie die Eigenart dieses Modus in nicht geringem Maße beeinträchtigen. Oder wenn man noch weiter gehend mit Tomadini in rascher Folge die verschiedenartigsten leiterfremden Accorde auftreten läßt, so ist dies wohl eines der sichersten Mittel, den der alten Choralmelodie innewohnenden Geist zu ersticken. Wer indessen nach den Grundsätzen der Diatonik verfahren will, muß immerhin mit Geschmack und Discretion zu Werke gehen, um allzu harte Accordfolgen zu vermeiden, da die Begleitung nicht bloß eine Stütze, sondern auch ein Schmuck des Gesanges sein und die unserer Zeit ferne liegenden Melodien dem Verständnisse leichter zugänglich machen soll. Aus diesem Grunde wissen wir auch die Auffassung jener Choralkenner zu würdigen, die eine ausschließlich diatonische Begleitung als unzweckmäßig, weil zu streng und karg, mißbilligen, wie sehr wir auch an letzterer als der principiell richtigen und einzig konsequenten festhalten. Will man Concessionen an das modern gebildete Ohr machen, so mögen hin und wieder Intervalle, die den alten Tonarten ferne liegen, wie etwa eine Erhöhung der Terz im phrygischen Schluß und ähnliches zur Verwendung kommen.

2. Rhythmisch muß sich die Begleitung durchaus dem freien Strome der Choralmelodie anschmiegen. In dieser Beziehung kann die Harmonie, wenn ungeschickt gehandhabt, noch mehr Schaden anrichten als durch Mißachtung der Diatonik. So wenig sie daher nicht accentuirte, leicht dahin gleitende Melodieglieder durch schwere Accorde hindern darf, ebensosehr muß sie bedacht sein, die Accente geschickt zu unterstützen, und überhaupt der melodisch-rhythmischen Bewegung entsprechend bald leicht und zart, bald voll und wuchtig auftreten. In dieser Beziehung scheint uns die Bearbeitung Odenwalds an manchen Mängeln zu leiden. Zumal dürfte in der 2. Antiphon »*Quae nexu*« (Mod. II von *d* nach *fis* transponirt) die Verwendung des schweren Gis-dur-Accordes zu beanstanden sein, der meist auf rhythmisch sehr leichte, flüchtige Melodietheilchen gesetzt ist; vgl. die Stellen »*conjugii*« und in Ps. 113 »*nomen Domini*«. Auch weist sein Tonsatz (gleich dem der drei übrigen Musiker) für jede Note nicht nur einen eigenen Accord, sondern selbst eine eigene Baßnote auf, ein Umstand, der, auch bei großer Gewandtheit des Organisten, auf den Vortrag störend einwirkt und dessen Verschleppung zur Folge hat. Am fühlbarsten wird dieser Mangel bei den melodisch etwas reicheren, sehr fließend zu singenden Antiphonen des VI. Modus; vgl. in der Antiph. »*Benedictus*« die Stellen »*hodie*« und »*regum ex progenie*«. Ohne Zweifel ist die richtige Behandlung des Basses von wesentlicher Bedeutung für eine gute Choralbegleitung Er ist bald ganz bei Seite zu lassen, bald zur Füllung und Markirung herbeizuziehen, immer aber, mit Rücksicht auf den freien Fluß der Melodie, nur mit Einschränkung anzuwenden. Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß eine Begleitung ohne liegenden Baß und ohne Gebrauch durchgehender Noten ihrer Aufgabe in höchst mangelhafter Weise gerecht wird, da sie den raschen ungehinderten Vortrag, wie ihn die alte Melodie gebieterisch verlangt, geradezu unmöglich macht. Daß dem Gesagten zufolge eine Eintheilung des zu begleitenden Choralstückes in moderne Taktzeiten ($^4/_4$ bei Prof. Müller, Allabreve bei Tomadini) ausgeschlossen ist, leuchtet von selbst ein. Dies ist die größte Verirrung auf dem Gebiete des Chorals, der seinem innersten Wesen nach freien Rhythmus hat. —
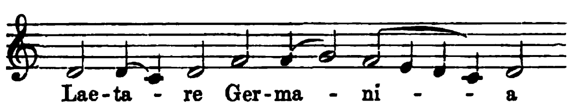
Den Schluß des Werkes (S. 195—242) bilden wissenschaftliche Untersuchungen. Der Verfasser spricht zuerst über die auch vom Referenten oft empfundene Schwie-

rigkeit, alte Choralmelodien in verständlicher, ihrer originalen Notirung entsprechender Weise zu veröffentlichen. Er hat sie glücklich gelöst, indem er Lithographie für die alten Noten und Typendruck für den Text mit einander vereinte und so eine dem Fuldaer Codex im Wesentlichen nahe kommende Nachbildung erreichte. In dieser Wiedergabe der Handschrift finden wir den wichtigern Theil der Publikation und ihre Bedeutung für die Geschichte der mittelalterlichen Musik. Der eingeschlagene Weg der Reproduction ist neu und verdient wegen mancher Vortheile Nachahmung. Ein an früherer Stelle eingeschaltetes Lichtdruckbild vervollständigt die Vorstellung von der Beschaffenheit des Codex. Manche Neumen sind jedoch undeutlich, namentlich die wagerechten Striche des Podatus und die Punkte auf den Linien, die in der Handschrift von den rothen Notenlinien sich kräftig abheben, in der Nachahmung mit den schwarzen sich vermischen, so daß man ihr Dasein aus der Melodiestructur schließen muß. Einige Abkürzungen, die nur wenigen Lesern verständlich sein können, hätten ergänzt werden sollen, z. B. statt ã oder ãn besser ã*(ntiphona)*, statt *In I° n°* besser *In primo n(octurn)o*, statt s̃r *mgt an* besser *s(upe)r M(a)g(nifica)t an(tiphona)*. Die Untersuchung über die Bedeutung der einfachen quadratischen und der geschwänzten Note ■ ▜, sowie über die des Pressus und des Cephalikus sind dem Verfasser (Professor der Exegese in Marburg), der trotz seines gründlichen Eingehens auf dem Choralgebiet begreiflicherweise nicht ganz heimisch ist, schwerer geworden als die Sache es mit sich brachte. Doch liest man gerne seine historischen Untersuchungen, weil Darstellung und Gedanken interessant sind.
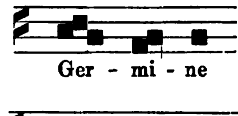
Referent möchte diese Fragen kurz also erledigen. Die Stiftsnote und die quadratische Note mit dem Striche ♦ ▜ sind eine Uebersetzung der Virga in der Neumenschrift, während die Rhombe der Handschrift und die einfach quadratische Note im gewöhnlichen Choraldruck ♦ ■ das alte Punktum repräsentiren. Die Virga bezeichnete den höheren, das Punktum den tieferen Ton; in den Mensuralmusik gebrauchte man diese Zeichen als Longa und Brevis, was einige Theoretiker nachher auch auf die Choralschrift übertrugen, so daß diese, nach unserm Dafürhalten falsche Bezeichnung in unserer heutigen Choraltheorie ziemlich eingebürgert ist. Da die Bedeutung von Virga und Punktum in den auf Notenlinien geschriebenen Melodien schon genugsam ausgedrückt ist, und ohnedies die Unterscheidung beider Zeichen im spätern Mittelalter schwankend wurde, kann man den Wechsel von Stiftsnote und Rhombe entweder einfach ignoriren, oder, wo es auf eine genauere Wiedergabe des Originals ankommt, durch Anwendung von geschwänzten und einfach quadratischen Choralnoten kenntlich machen. Bei Uebertragung in moderne Notenschrift wäre es wohl das Beste, einfache Notenköpfe und Viertelnoten zu nehmen und mit Bindestrichen die neumatische Tongruppirung anzudeuten, wie es Müller in einem Beispiel (Seite 41) versucht hat:



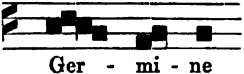
Die Viertelnoten würden an die leichte Bewegung erinnern, in der diese Sätze zu singen sind. Die allerdings überall gebräuchliche Art der Uebersetzung, wie sie Odenwald vorschlägt:



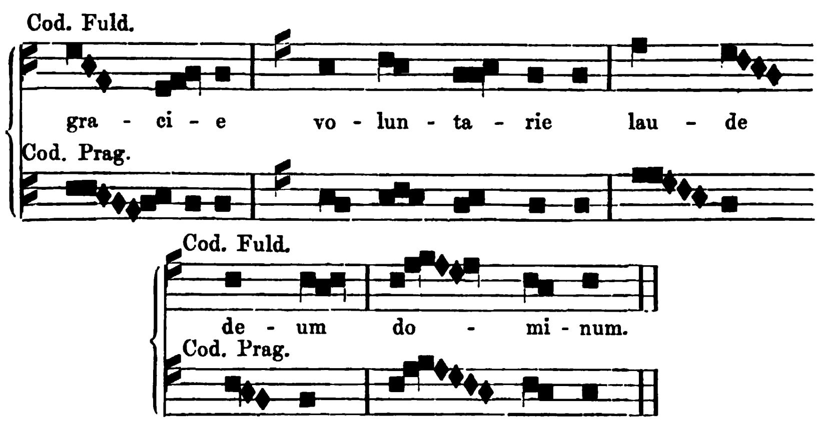
halten wir ihn rhythmischer Beziehung für bedenklich, weil irreführend. Die alte Notenschrift hat keine Zeichen für diese rhythmischen Wechsel und kann keine haben; die Melodie hat eine reich belebte Bewegung, die aber durch derlei Zeichen nicht angedeutet werden kann. Die Doppel- und Tripelnote ♦♦, ♦♦♦ kann durch ebensoviele Quadratnoten oder Notenköpfe übersetzt werden ■■■ oder ●●●. Dies Zeichen bedeutet eine Verzierung, die vielleicht mit einem leisen Beben auf einem gedehnten Tone gesungen wurde. Die Einhaltung der Tondehnung ist an vielen Stellen zur Bewahrung des rhythmischen Ebenmaßes nöthig. Wenn an einer solchen Doppel- oder Tripelnote die letzte Rhombe einen senkrechten Strich zur Seite hat, so ist das lediglich eine kalligraphische Zuthat. Die »Stiftsnote mit der Schärpe«, ein Cephalikus, kann mit einer Viertel- und folgenden Achtelnote gegeben und dementsprechend gesungen werden. — Der Verfasser bespricht auch kurz die Varianten der Melodien in den verschiedenen Handschriften. »Bei aller Gleichheit im Ganzen sind derselben doch so viele, daß im ganzen Officium kein Stück zu finden wäre, das in allen Urkunden gleich notirt ist.« Zur Erklärung dieser Erscheinung möchte Referent noch beifügen, daß in manchen Gegenden und Kirchen stereotype Tongänge eine bestimmte, specifische Form angenommen hatten, denen der Cantor die neuen Gesänge wohl anzupassen hatte. Was man z. B. an einem Orte



sang, lautete anderswo

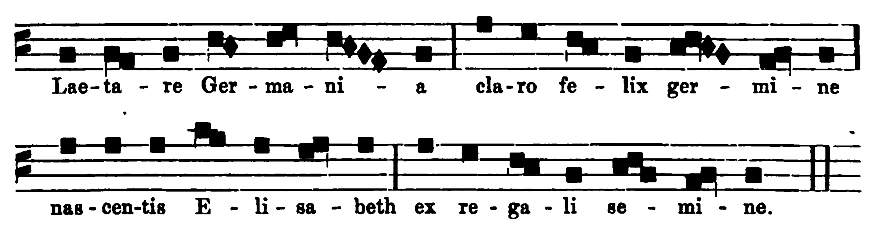


Andere Varianten aber möchte Referent unverhohlen der Gleichgültigkeit und Leichtfertigkeit, die sich in jenen späten Zeiten des Mittelalters in gottesdienstlichen Sachen zeigen, zuschreiben. Wir lassen einige derartige Varianten zum Fuldaer Codex, die wir einer Prager Handschrift entnehmen, hier folgen:



Den Melodien des Fuldaer Codex werden noch 6 weitere, in andern Handschriften gefundene Kompositionen und schließlich 4 Hymnen beigefügt, denen der Verfasser eingehende Aufmerksamkeit widmet. Der erste Hymnus hat die im Mittelalter sehr beliebte und zu vielen Texten gesungene Melodie, die ursprünglich zum Kreuzlied des hl. Venantius Fortunatus gehört. Dieselbe ist in der phrygischen Tonart komponirt, die auch in vorliegender Version bewahrt ist, aber in einer merkwürdigen Transposition von Finale *E* nach Finale *a* geschrieben steht. Der phrygische Charakter wird durch ein eingeschriebenes *b* gewahrt; durch Auslassung des *b* wird die Melodie äolisch oder dorisch, wie z. B. in den officiellen Choralausgaben. In Prager Handschriften findet sich die Melodie häufig, bald als phrygisch, bald als dorisch, je nachdem das Manuscript der einheimischen oder einer später eingeführten Tradition angehört. Wir haben uns diese Bemerkung erlaubt, weil in letzter Zeit über die Tonart dieser Melodie in der Oeffentlichkeit viel verhandelt wurde. Die Melodien zum ersten und zweiten Hymnus stehen auch in einer Wiener Handschrift. Die Stuttgarter Melodie zum Hymnus *Novum Sidus* verdiente wegen ihrer Schönheit mehr Aufmerksamkeit. Die folgenden beiden als Hymnen bezeichneten Gesänge sind Sequenzen und gehören als solche zu den Meßgesängen. Ihre Melodien glaube ich schon oft angetroffen zu haben; doch fand ich es nicht nöthig, sie zu kopiren. Verfasser spricht sich sehr anerkennend über sie aus. Hiemit wären wir zu einem andern, wichtigen Punkt gekommen, zur Frage über den Werth der Kompositionen im Ganzen und der Bedeutung ihrer Veröffentlichung. Der Verfasser publicirt die Melodien für den Gebrauch von Singvereinen und erachtet dazu eine solche Bearbeitung, welche auch einen vierstimmigen Chorgesang ermöglicht, für nothwendig. Wir wollen mit ihm hierüber nicht rechten; der Weg zu verschiedenen Versuchen steht offen. So möge es dem Ref. erlaubt sein, eine der des Verfassers ziemlich konträre Ansicht zu äußern. Ref. hält es für sehr schwer, unsere modernen Singchöre in das Verständniß solcher Melodien einzuführen. Das Vorgehen Müllers kann fast als Beweis gelten. Dieser tüchtige Musiker »war von den Härten der alten Musik so getroffen, daß er sie, wo sie ihm begegneten, abzustellen für Pflicht hielt« (S. 42). Hätte er die Melodie sachgemäß singen hören, würde sie ihm wohl anders vorgekommen sein. Was er als hart empfand, ist eben die Natur und Eigenthümlichkeit der alten Melodie, die abstößt, so lang das Ganze todt da liegt, die aber anders wirkt, wenn die Melodie in der Empfindung des Sängers Leben geworden ist. — Eine Schwierigkeit liegt in der Textform. Die Antiphonen z. B. sind meist kurze, knappe Sätze, die einen abzusingenden Psalm umschließen. Von dieser Bestimmung erhält auch die Melodie ihre Form, die sich darum zu einem selbständigen Chorstücke nicht eignet. Die großen Responsorien hingegen haben ausgedehnte Tonsätze; der ganz eigenthümliche Melodiecharakter aber macht sie fremdartig und von allen Choralmelodien am unverständlichsten; die Offertorien freilich könnte man als musikalische Prunkstücke verwenden; aber wer wird diese großen Jubilationen recht ausführen? Abgesehen von der äußeren Text- und Melodieform bereitet das innere Wesen der alten Melodie sehr große Schwierigkeiten. Das leitende Band, das die moderne Musik im Takt hat, fehlt ganz, und da der Sänger das feste Maß der Bewegung, die in der alten Melodie liegt, nicht fühlt, so sucht er tastend oder tappend und findet nicht. Sodann wäre nöthig, durchzudringen bis zum musikalischen Mitempfinden, bis zu jenem Kosten, in welchem die Musik gleichsam hineinfließt in die Seele und alles Musik ist und klingt — das müßte man wenigstens bei den besten der alten Melodien vermögen; es geschieht aber selten. Daher ist wohl zu vermuthen, daß auch recht geduldige Sänger verwundert den Kopf schütteln werden, daß man einen derartigen Choral einmal für schöne

Musik und Melodie habe halten können, d. h. man wird zum rechten Verständniß nicht kommen. In Anbetracht der Chorgesänge zu Ehren der hl. Elisabeth haben wir aber ein weiteres Bedenken. Müßte man, wenn man den Sängern historische Melodien vorlegen will, nicht etwas wahrhaft Gutes, ja das Beste auswählen? Vorliegende Kompositionen nun stammen aus dem 14. Jahrhundert, gehören also ans Ende der mittelalterlichen Choraldichtung, in die letzte Zeit des Verfalles. Weder im Texte noch in der Melodie findet Ref. Etwas, was die Komposition über die Arbeiten dieser Epoche hinaushöbe. Der Text allerdings ist oft geistreich und »es dürfte« nach des Verfassers Urtheil »nicht leicht etwas Sinnigeres sich finden, als die hier gegebene Zusammenstellung dichterischer Aussprüche über das Leben der hl. Elisabeth mit biblischen Sprüchen, welche von der Kirche zur Feier des Andenkens ihrer heiligen Töchter überhaupt zusammengestellt sind.« Dieser Vorzug beruht aber vornehmlich in der Form des kirchlichen Officiums überhaupt. Was der Text Schönes hat, erhielt er von älteren Vorbildern, die er aber an geschmackvoller Form, an Kraft, Reichthum und Tiefe der Gedanken nicht erreicht. Aehnlich verhält es sich mit der Musik. Die alten Formeln sind mit ziemlicher Gewandtheit auf den Text gelegt. Oftmals aber sind die Rhythmen abgebrochen, unvermittelt, zerstückelt, die Melodie fast immer matt, originell und wirklich choralschön nirgends. Das vermochte man in damaliger Zeit nicht mehr. Man singe nur einmal die erste Antiphon:



Die Einsätze sind unvermittelt, die Verbindung der Theile schwach; die Stelle *claro felix* und *nascentis Elisabeth* sind unangenehm überraschend, weil unmotivirt; und endlich fällt man in den Schluß hinein mit der Empfindung, daß noch Etwas kommen müsse, um ein Finale zu machen. Unter solchen Umständen wäre es übel gethan, von den Melodien dieses Elisabethofficiums sich eine Vorstellung des mittelalterlichen Choralgesanges zu holen. Sie verhalten sich zu den alten Weisen etwa wie die Gedichte der Meistersänger zu den Nibelungen oder dem Heliand.
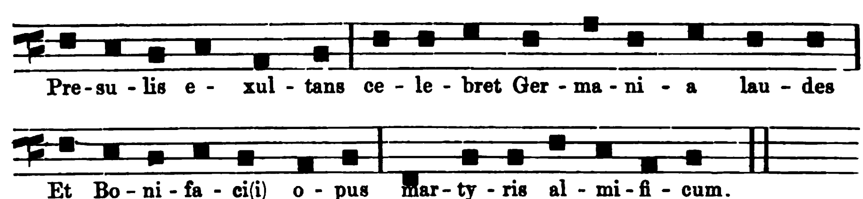
Trotz dieser Verschiedenheit in der Werthschätzung kann man die Arbeit eine sehr verdienstliche und dankenswerthe nennen. Erstens, weil sie den Zustand der Choralkomposition im 14. Jahrhundert zeigt und für die Choralgeschichte überaus wichtige Winke gibt. Auf dem eingeschlagenen Wege sollten Choralisten weiter gehen und uns allmählich mit den wichtigsten Officien und Kompositionen des 11., 12., 13. Jahrhunderts beschenken. So würde es sich zeigen, wie in dieser Zeit der Choral bergab schreitet. Dankenswerth aber ist die Arbeit in hohem Grade, weil der Verfasser überaus anziehend schreibt, den Leser auf seine literarische Suche, in sein Arbeitszimmer mitnimmt, mit ihm gleichsam beräth, so daß man glaubt, sein Freund und selbst Choralforscher geworden zu sein. Fast jede Seite gibt Zeugniß von einem soliden Studium und reifer Ueberlegung wie von einer Hingebung und Liebe zum Gegenstand, die sehr wohlthuend berührt.

Prag. P. Ambrosius Kienle. O. S. B.

Hymni de tempore et de Sanctis in textu antiquo et novo cum tonis usitatis in congregatione Gallica O. S. B. Solesmis ex typogr. Sancti Petri. 1885. 8⁰. 244 S. 3 frcs.

Das Buch ist ein Hymnarium und enthält die im katholischen Gottesdienste vorkommenden Hymnen mit ihren Singweisen. Es zerfällt, wie der in alterthümlichem Stile gehaltene Titel besagt, in zwei Theile: Hymnen für die heiligen Kirchenzeiten sowie für die meisten Feste des Herrn *(de tempore)* und Hymnen für die Heiligenfeste *(de Sanctis)*. Der Text ist ein doppelter, indem der alten, ursprünglichen Version die von Papst Urban VIII. verbesserte oder doch veränderte Fassung beigefügt wurde. Erstere ist bei den alten Orden, letztere beim Weltklerus in Gebrauch. Der Editor hat also sein Buch für den praktischen Gebrauch in weiteren Kreisen bestimmt, obgleich er bei den obwaltenden Verhältnissen gewiß besser gethan hätte, die Form einer rein wissenschaftlichen Veröffentlichung zu wählen. Der Bestimmung für liturgische Zwecke ist es wohl zuzuschreiben, daß wie der Name des Verfassers so auch eine Einleitung und Benachrichtigung über die Quellen und die Art der Benutzung derselben fehlt. Dem ersteren Mangel ist leicht abzuhelfen, indem wir den Verfasser nennen: Dom Pothier, Benediktiner von Solesmes. Der weitere Mangel ist sehr zu bedauern, da das Hymnar dadurch Vielen, die ihm ein literarisches Interesse entgegenbrächten, fast ein versiegeltes Buch bleibt. Dem könnte einigermaßen abgeholfen werden, wenn der Verfasser sich entschlösse, die fehlende Einleitung, deren man zur Orientirung gar sehr bedarf, durch einen eingehenden Aufsatz zu ersetzen. Die Choralliteratur hat ohne dies noch keine Studie über den musikalischen Theil der Hymnologie, während über die Texte schon viele Werke existiren. Von einem Choralisten, der wie Pothier so aus dem Vollen schöpfen kann, dürfte man etwas Treffliches erwarten. Die Bearbeitung eines Hymnars hat nicht geringe Schwierigkeiten, unter andern auch aus dem Grunde, weil die älteren Quellen sehr spärlich fließen. Der Grund mag wohl darin zu suchen sein, daß die Hymnenmelodien sich sehr leicht dem Gedächtnisse einprägen und man daher geschriebene Hymnarien leicht entbehren konnte. Die an Manuscripten reiche Wiener Hofbibliothek besitzt nur ein Hymnar aus dem 15. Jahrhundert, die Prager Universitätsbibliothek hat unter ihren zahlreichen alten Choralhandschriften ein kleines Hymnar mit wenig Melodien; ähnlich ist es an andern Orten. Einzelne Melodien finden sich da und dort in Antiphonarien, Prozessionalien und Gradualien zerstreut. Von neueren Ausgaben kann Referent nur das *Antiphonarium Trevirense* (ed. Hermesdorff 1864, Trevir. ap. Grach) nennen, das die nöthigen Hymnenmelodien enthält. Auch das Vesperale von Lecoffre (Paris 1854) hat gute Melodien für die Hymnen. Cloët hat in seinem *Recueil de mélodies liturgiques* (Paris, Lecoffre, 1863) eine große Anzahl Hymnen, aber fast nur solche, die aus dem 17. Jahrhundert zu stammen und uns ohne Bedeutung zu sein scheinen. Zu erwähnen sind noch die Choralausgaben der römischen Ritencongregation (*Directorium chori*, *Vesperale* bei Pustet, Regensburg), die viele alte, gute Melodien mit jüngern, geringer werthigen vermischt, enthalten. Alle diese Ausgaben übertrifft Pothier's Hymnar so sehr, daß man sagen kann, es ist das erste Hymnar von literarischer Bedeutung. Die Lesarten sind die besten, die Referent kennt. Die Zahl der Melodien ist bedeutend, da sie bis auf 85 steigt. Das Lecoffre'sche Vesperale zählt 32, das Trierer 39 Melodien, allerdings nur für die Vesperhymnen und einige andere kleine Officien; für das nächtliche und Frühofficium *(Matutinum* und *Laudes)* mögen etwa noch 3—10 Melodien zu rechnen sein, um die Zahl der gebrauchten Melodien voll zu haben. Das römische Directorium zählt 46 Melodien, darunter

37 ins Vesperale gehörige. Leider kommen jetzt die Chordirigenten mit sehr wenig Weisen gut aus, und ein Chor, der ca. 40 derselben auswendig singt, wie der, dessen Mitglied Referent ist, dürfte selten sein. Im 2. Theil enthält Pothier's Hymnar 50 Melodien gegen 24 des römischen Directoriums und gleich im Anfange bei den zum Psalterium gehörigen Hymnen statt der 8 des Directoriums 16 (No. 1—16). Diese ersteren Nummern bilden den ältesten Theil der kirchlichen Hymnen sowohl nach Text als nach Melodie. Wenn man sich eine Vorstellung machen will, wie die Hymnen in der Vorzeit des Chorals, also vor Papst Gregor d. G., geklungen haben mögen, muß man diese kräftigen und klangvollen Weisen durchsingen und zu kosten suchen. Auch die meisten übrigen Melodien sind alt, d. h. gehören in die Periode vor dem Jahre 1000. Nur wenige sind verhältnißmäßig jüngern Ursprunges. Manche der Weisen von altem Gepräge waren bisher unbekannt. Um von der originellen Art derselben eine Vorstellung zu geben, mag eine besonders interessante (No. 80) folgen.



Der Text ist ein in Distichen abgefaßter Lobhymnus auf den hl. Bonifacius von Mainz; als dessen Urheber wird der hl. Rhabanus Maurus genannt. Die Melodie ist frisch, hell, kräftig. Dem Leser werden diese Vorzüge beim Singen Einer Strophe vielleicht nicht gleich klar werden. Referent aber hatte erst kürzlich Gelegenheit, zu beobachten, welchen Eindruck die Melodie auf einen Chor von geübten Choralisten macht. Erst war man von der ganz neuen Art überrascht; bald fand man sie interessant und sehr schön, und nach Schluß der Uebung konnte man von allen Seiten hören, wie sich die Sänger die merkwürdige Melodie wiederholten. Sie darf eine Perle unter den alten Hymnenmelodien genannt werden. Das römische Brevier hat keinen Hymnus von entsprechendem Versmaß mehr; nur das Benediktinerbrevier gibt Gelegenheit, die Melodie wieder zu Ehren zu bringen. Aehnliche alte, bisher unbekannte, zum Theil sehr werthvolle Weisen sind No. 38, 48, 58, 68, 69, 73, 77. Als Melodien jüngern Datums sind durch ihre Modulation und besonders durch ihren Rhythmus kenntlich No. 40, 41, 44, 66, 70, 76, 78, 81, 83; die bedenklichste ist No. 70 mit ihrem harten Triton gleich im ersten Melodiesatz. Sie ist charakteristisch für die spätere Choralkomposition Frankreichs. Da das Buch speciell für die liturgischen Bedürfnisse der französischen Benediktiner ausgearbeitet ist, sind manche Melodien des 2. Theiles, also da wo das alte Herkommen die Freiheit offen ließ, zu andern Texten gesetzt als man sie gewöhnlich findet; auch wird aus diesem Grunde begreiflich, daß einige alte deutsche Melodien fehlen. Nur ungern vermißt Referent die Melodie des St. Galler Mönches Notker Physicus († 981) *Rector eterni*, die, wenn sie auch nicht von hervorragender Schönheit ist, doch an Eleganz den meisten andern Melodien dieses Versmaßes nicht nachsteht.

Die Ausstattung des Buches ist eine lobenswerthe. Das gelbe Tonpapier, der musterhafte Text- und Notendruck machen der jungen Klosterdruckerei alle Ehre.

Prag. **P. Ambrosius Kienle. O. S. B.**

Musikalische Bibliographie

von

Dr. F. Ascherson,

Erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Zur Encyklopädie. Allgemeines.

Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze. *23. recueil. contient 1) L'Ecole italienne de violon, par Federico Consolo (»la Scuola italiana del Violino« Florence, Galetti et Cocci 8°, 20 pp.) — 2) Des améliorations et innovations opérées dans la construction des instruments metalliques, et de l'opinion, qui consiste à les ramener à l'ancienne forme. Par Giovacchino Bimboni. — 3) Des genres de melodie qui conviennent le mieux au larynx humain. Par Giuseppe Ceccherini. — 4) Pensées et opinions sur l'acoustique, la musique et son éxecution. Par Giovacchino Bimboni.*

Bericht, vierzehnter, des Königl. Conservatoriums für Musik in Dresden. 29. Studienjahr. 1884/85. 8. Dresden, Georg Tamme in Comm. 20 𝔓𝔣.

Jacquot, *A, Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes. Illustré de trente vignettes. Avec une préfacc de Jules Gallay. Paris, Fischbacher. Prix de la souscription frcs. 7.*

Jahresbericht der Allg. Musikschule Basel. 18. Kurs. 1884/5. Basel, Ferd. Riehm. enthält: »Musikpädagogische Zielpunkte und Anregungen« von S. B. (Selmar Bagge).

—— der Schule des Musik-Vereines zu Innsbruck. 1884/5. enthält: Festprolog zur Haendelfeier am 2. Juni von Frau Angelica v. Hörmann. — Winke für Chordirigenten von Josef Pembaur.

Musiker-Kalender, deutscher, für das Jahr 1886. 16. Leipzig, M. Hesse's Verlag. Geb. n. 1 ℳ 20 𝔓𝔣.

Paloschi, *M. G., Piccolo Dizionario delle opere teatrali, rinomate, popolari etc., antiche e moderne, italiane ed estere. 8°. Milano, Ricordi.*

Prosniz, A., Handbuch der Klavierliteratur. Historisch-kritische Uebersicht. 1. Bd. 8. Wien, Em. Wetzler. n. 2 ℳ.

Riemann, A., Opern-Handbuch. Lief. 6 7. u. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung. à n. 50 𝔓𝔣. [S. ob. S. 387.]

Sittard, J., das erste Stuttgarter Musikfest am 17., 18. und 19. Juni 1885. Eine kritische Rückschau. 8. Stuttgart, J. B. Metzler'sche Buchhandlung. n. 50 𝔓𝔣.

II. Zeitschriften.

Blätter für Hymnologie. Herausgegeben von A. Fischer und J. Linke. Altenburg, Hiller.

Chorgesang, der, Zeitschrift für die gesammten Interessen der Sangeskunst etc. Herausgegeben von A. W. Gottschalg. 1. Jahrg. 1886. (24 Nrn.) Nr. 1. gr. 8. Leipzig, Licht und Meyer. Vierteljährlich n. 2 ℳ.

La Crónica musical de Buenos-Aires. *Aparece todas las semanas. Direccion y Administracion Establecimiento musical y editorial de Urrutia, Mones y 6.ia.*

Der Kirchenchor, gemeinverständliche Zeitschrift für Kirchenmusik. Zugleich Organ der Cäcilia-Vereine der Diözesen Brixen und Gurk. 14. Jahrg. Red. Jos. Battlog. Bregenz, N. Teutsch. pro cpl. 1 *M* 50 *Pf*.

Liederhalle, deutsche. Allgemeine Gesangszeitung. Herausgegeben von B. Vogel. 1. Jahrg. 1885/86. (52 Nrn.). Nr. 1. gr. 4. Leipzig, M. Hesse's Verlag. Vierteljährlich n. 2 *M*.

El Mundo Artistico, *Semanario ilustrado de musica-teatro-literatura-bellas artes. Organo de los intereses artisticos. Se publica los Domingos. Director F. G. Hartmann. Redaccion anonima. Buenos-Ayres. Anno quinto pro c° Sn. 5.00.*

De Portefeuille, *Kunst- en Letterbode. Uitgevers: M. Olivier en J. J. Hofstede, Rokin 70 Amsterdam. Jahrgang fr. 6.*

Revue Wagnérienne. *Mensuelle, paraissant le 8 de chaque mois. Paris, Edouard Dujardin. 14. Place Delaborde. pro c° 12 frcs.*

Tijdschrift *der Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel I. Amsterdam, Frederik Muller & Co. 1885. 8. 278 SS.*

III. Zur Geschichte der Musik.

Aalst, *J. A. van, Chinese Music, als Special Series Nr. 6 aus China. Imperial Maritime Customs II. Published by order of the Inspector General of Customs. Shangai. London, King & Son. gr. 4. IV. 84 SS.*

Adler, G., Joh. Seb. Bach und G. Friedr. Händel. Ihre Bedeutung und Stellung in der Geschichte der Musik. Festrede anläßlich der 2. Säcularfeier der Geburtstage der beiden Tonheroen gehalten von ...., am 23. März 1885 im Wissenschaftlichen Club in Wien. Separatabdruck aus Nr. 12 der Monatsblätter des Wissensch. Clubs vom 15. September 1885. Nur für Privatcirculation.

Beethoven-Photographie nach einem Oelgemälde von Josef Mahler in Wien. 1815. Herausgegeben von Fr. Wagner in Freiburg.

Benoit, *C., Les motifs typiques des Maîtres Chanteurs, de Richard Wagner. étude pour servir de guide à travers la partition, précédée d'une notice sur l'oeuvre poétique. 16°. Paris. fr. 1.50.*

Cart, *W., Un Maître deux fois centenaire. Etude sur Jean-Sébastien Bach. 18°jésus, 267 pages avec le catalogue complet de l'oeuvre de Bach. Paris, Fischbacher. 3 fr. 50.*

Chilesotti, *Oscar, Sulla lettera critica di Benedetto Marcello contro Antonio Lotti. 12°. 54 pp. Sante Pozatto, Bassano.*

Ehrlich, H., Jean Jacques Rousseau als Musiker. In: Die Gegenwart. No. 25.

Frantz, Erich, Das heilige Abendmahl des Leonardo da Vinci. Freiburg im Breisgau, Herder. 1 *M* 40 Pf. (Enthält auch Bemerkungen über Leonardo da Vinci als Lyraspieler.)

Gilhofer, J., das Büchlein von der Geige. Geschichte und Charakteristik der Violine. 16. Wien, J. Neidl. n. 40. *Pf*.

Gräbner, A. L., Johann Sebastian Bach. 8. Milwaukee, Wisc. (Dresden, H. J. Naumann). n. 2 *M*, geb. n. 3 *M*.

Herbeck, Ludwig, Johann Herbeck, ein Lebensbild. Wien, Gutmann.

Inauguration de la statue d'Auber à Caen, le dimanche 10 juin 1883. Publiée de la société des Beaux-Arts de Caen. Caen, Le Blanc-Hardel. 8. 42 pp.

Kastner, E., Die Briefe Richard Wagner's. Eine Bibliographie. 8. Wien, Braumüller. 1 fl.

***G. A. Macfarren**, Musical History; briefly narrated and technically discussed. With a Roll of the Names of Musicians, and the Times and Places of their Births and Deaths. Edinburgh, Adam and Charles Black.*

Naumann, E., Illustrirte Musikgeschichte. Lief. 30—31. gr. 8. Stuttgart, W. Spemann. à n. 50 *Ϡ*. [S. ob. S. 256.]

***Noël**, E., et E. **Stoullig**, les annales du théâtre et de la musique. 10. Année. 1884. 18⁰. Paris, G. Charpentier. 3 fr. 50 c.*

***Noufflard**, G., Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporain. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 2 fr.*

——, la symphonie fantastique de Hector Berlioz. 8. Paris, Librairie Fischbacher. 1 fr.

——, Richard Wagner d'après lui-même. I Développement de l'homme et de l'artiste. 18. Paris, Librairie Fischbacher. 3 fr. 50 c.

Portrait von G. P. Palestrina. Nach dem im musikalischen Archive der Basilica Vaticana befindlichen Originale. Fol. Radirung von F. Böttcher. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 *M*. 50 *Ϡ*. Photographie 6 *M*.

***Pougin**, Arthur, Verdi, histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres. Paris, Calman Lévy.*

Ritter, A. G., zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrh. Bd. 1. gr. 8. Leipzig, H. Hesse's Verlag. 20 *M*.

Salon-Bibliothek, musikalische. Herausgegeben von O. Neller. 1. Bd. 32⁰. Wien, Huber und Lahme. n. 1 *M*. Inhalt: Beethoven, Eine biographische Skizze.

***Scherillo**, M., Belliniana, Nuove Note. Milano, Ricordi.*

Teuber, Oscar, Geschichte des deutschen Theaters in Prag. Prag, M. Haase. (Enthält unter Anderem eine vollständige Erzählung des Aufenthaltes von Mozart in Prag, bei der ersten Vorstellung des Don Juan, 20. October 1787; ferner eine Beschreibung der Dirigententhätigkeit C. M. v. Weber's etc.).

Widmann, B., Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise. 8. Leipzig, C. Merseburger. 1 *M* 50 *Ϡ*.

Zimmer, Fr., Königsberger Kirchenliederdichter und Kirchencomponisten. Königsberg i/Pr., Ferd. Beyer. gr. 8. 40 SS. (Separatabdr. aus der altpreussischen Monatsschrift. Herausgegeben von R. Reicke u. E. Wichert. Bd. XXII. Heft 1—2. Seite 91—121.)

IV. Lehrbücher.

Baumgartner, W., leichtfassliche, theoretisch-praktische Zitherschule. qu. 4. Hannover, C. Becker. Compl. 2 *M* 50 *Ϡ*. Einzeln: Abtheil. 1. Zitherschule 2 *M*. Abt. 2. Zitherfreund 1 *M*.

Breslaur, E., Vollständige Notenschreibschule. qu. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 *M*.

***Brion**, F., The Amateur and Professional Artist at the Pianoforte. London, Hutchings and Romer.*

***Burns**, D. S., Practical Notes on Harmony and Counterpoint; for Junior Pupils. London, Wood & Co.*

***Federlein**, G., School of Practical Vocal Culture. New York. S. 2.50.*

Fischer, O., Musik-Beispiele zu einem vollständigen Gesangskursus nach Noten. 3. Aufl. 8. Jauer, W. Schulze's Buchhandlung. n. 1 *M*.

Gumbert, F., Praktische Hornschule. 2. Aufl. Fol. Leipzig, R. Forberg. 6 *M*.

***Charles Hallé's Musical Library.** Appendix to his »Practical Pianoforte School«. Section I. Elementary. Section II. Easy. London, Forsyth Brothers.*

Heinze, L. und W. **Kothe,** Theoretisch-praktische Violinschule. Methodisch

Haydn, J., Ständchen für 4stimmigen Männerchor, eingerichtet von W. Handwerg. Partitur und Stimmen. 8. Berlin, Sulzbach. 90 ℛℊ.

Liszt, F., Geharnischte Lieder nach den Männer-Chorgesängen für das Pianoforte übertragen. Neue Ausgabe. Fol. Leipzig, C. F. Kahnt. 2 ℳ.

——, F., Requiem für Orgelspieler (Album für Orgelspieler, Lieferung 81). Fol. Leipzig, C. F. Kahnt. 2 ℳ.

——, F., Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium Stanislaus für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. Leipzig, C. F. Kahnt. 8 ℳ.

Mendelssohn-Bartholdy, F., zwei Concertstücke für Clarinette und Bassethorn mit Pianoforte. Die Partie der Clarinette und des Bassethorn für Violine und Violoncell übertragen von F. Hermann. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 1. Op. 113. 1 ℳ 50 ℛℊ. No 2. Op. 114. 1 ℳ 80 ℛℊ.

——, F., Symphonien für Orchester. Arrangement für Pianoforte und Violine. Nr. 2. Symphonie aus dem Lobgesang von Fr. Hermann. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 ℳ.

——, F., Fünfte (Reformations-)Symphonie. Op. 107, bearbeitet von Fr. Herman. Fol. Ebda. 6 ℳ 50 ℛℊ.

Monumenta musices sacrae in Polonia. *Oeuvres choisies des meilleurs compositeurs de mus. relig. classique en Pologne publiées par l'Abbé Joseph Surzynski. — Livraison I. Posen, J. Leitgeber.* Folio. XII u. 33 S. 3 ℳ. (Missa 4voc. von Thoma Szadek 1578, Adoramus 4voc. von Nicolao Zielenski 1611).

Moscheles, J., Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, Weber in ihren Werken für Pianoforte allein. Achte Aufl. Lief. 30—39. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. à 70 ℛℊ. [S. ob. S. 391.]

Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Einzelausgabe. Fol. Breitkopf und Härtel. Stimmen Serie IX. Nr. 22. Symphonie C-dur. 2 ℳ 55 ℛℊ. — Nr. 23. Symphonie D-dur 2 ℳ 70 ℛℊ. — Nr. 24. Symphonie B-dur. 2 ℳ 25. — Nr. 27. Symphonie G-dur. 2 ℳ 85 ℛℊ. — No. 28. Symphonie C-dur. 3 ℳ. [S. ob. S. 391.]

——, W. A., Ave verum. Für eine Singstimme mit Pianoforte oder Orgel bearbeitet von H. Ritter. Fol. Spandau, H. Oesterwitz. Für Sopran und für Alt à 1 ℳ.

——, W. A., Sonaten für Pianoforte. Herausgegeben von A. Hennes. 4. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 3 ℳ.

——, W. A., Symphonie No. 39 für Orchester. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von C. Burchard. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8 ℳ 50 ℛℊ.

——, W. A., Thamos, König in Aegypten. Vollständiger Klavierauszug mit Text. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ.

Schumann, Robert, Werke. Herausgegeben von Clara Schumann. Lieferung 15. Serie VII. Für Pianoforte zu zwei Händen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 11 ℳ 10 ℛℊ. Nr. 41. Op. 3. Studien. Nr. 42. Op. 4. Intermezzi. Nr. 43. Op. 5. Impromptus 1. u. 2. Ausg. Nr. 45. Op. 7. Toccata. Nr. 48. Op. 10. Sechs Concert-Etuden. Nr. 54. Op. 16. Kreisleriana.

——, Lieferung 16. Serie VII. Für Pianoforte zu zwei Händen. Fol. Ebda. 7 ℳ 50 ℛℊ. Nr. 71. Op. 99. Bunte Blätter. Nr. 72. Op. 111. Drei Phantasiestücke. Nr. 74. Op. 124. Albumblätter. Nr. 75. Op. 126. Sieben Stücke. Nr. 76. Op. 133. Gesänge der Frühe.

——, Lieferung 17. Serie XIII. Für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Fol. Ebda. 6 ℳ 15 ℛℊ. Nr. 122. Op. 30. Drei Gedichte von Em. Geibel. Nr. 124.

Op. 35. Zwölf Gedichte von Just. Kerner. Nr. 127. Op. 39. Liederkreis v. J. v. Eichendorff. Nr. 129. Op. 42. Frauenliebe und Leben.

Schumann, R., Werke. Lieferung 18. Serie II. Ouverturen für Orchester. Fol. Ebda. 28 *M* 35 *Pf*. Nr. 10. Op. 128. Ouverture zu Julius Cäsar. Nr. 11. Op. 136. Ouverture zu Hermann und Dorothea. Serie IX. Grössere Gesangwerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten. Nr. 96. Scenen aus Goethe's Faust.

——, Symphonie. Op. 38. Partitur. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 *M*.

——, Symphonie. Op. 120. Partitur. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 *M*.

Spohr, L., Viertes Concert für Clarinette mit Begleitung des Orchesters. Revidirt, mit Pianofortebegleitung bearbeitet und herausgegeben von C. Rundnagel. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 *M*.

Wagner, Tristan und Isolde. Vollständiger Klavierauszug mit Text. Erleichterte Ausgabe von R. Kleinmichel. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 *M*.

Weinwurm, R., An die Kunst, nach dem Vokal-Chor von R. Wagner: Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten, für Männerstimmen und Orchester bearbeitet. Orchesterstimmen. Fol. Berlin, A. Fürstner. 3 *M*.

VI. Zur Musik der Gegenwart.

***Bimboni**, Giovacchino, Sull' applicazione del nuovo diapason di 432 vibrazioni doppie ingiunto ai corpi musicali dell' esercito dal ministero della guerra. 8⁰, 7 pp. Firenze, Bratti.*

***Ellis**, A. J., On the musical Scales of various Nations. Paper read before the Society of Arts, Wednesday 25 March 1885. Reprinted from the Journal of the Society of Arts for 27 March 1885, No. 1668, vol. XXXIII. For private Circulation only.*

Franz, O., Die Musikinstrumente der Gegenwart. 8. Dresden, J. G. Seeling. 60 *Pf*.

Marsop, P., Der Einheitsgedanke in der deutschen Musik. 8. Berlin, Th. Barth. n. 1 *M*.

Marsop, P., neudeutsche Kapellmeister-Musik. 8. Berlin, Th. Barth. n. 50 *Pf*.

Schneider, A., Der Schutz des musikalischen Kunstwerks in der Schweiz. 8. Zürich, Gebr. Hug. n. 40 *Pf*.

Schwindel, Der romantische, in der deutschen Mythologie und auf der Opernbühne. Von Sz. 1. Das humoristische altisländische Gedicht von Harbard oder Charon. gr. 8. Elberfeld, Bädeker'sche Buchhandlung. n 1 *M* 20 *Pf*.

Wellmer, A., die geistliche, insonderheit die geistliche Oratorien-Musik unseres Jahrhunderts: Vortrag. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. n. 70 *Pf*.

Zimmer, Fr., Die deutschen evangelischen Kirchengesangvereine der Gegenwart in ihrer Entwicklung und Wirksamkeit nach urkundlichen Quellen dargestellt. Quedlinburg, Ch. Fr. Vieweg. Geheftet 1 *M*.

VII. Zur Ästhetik der Tonkunst.

***Bonnier**, P., L'Orientation auditive. Extrait du Bulletin Scientifique du département du Nord, publié en une brochure de 20 pages.*

***Duret**, T., Critique d'Avant-Garde. 18⁰. Paris. 3 fr. 50. c.*

Lipps, Theodor, Psychologische Studien. 8. Heidelberg, Georg Weiss. n. 3 *M*. 20 *Pf*. Darin II. Das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie.

***Pagnere**, L., De la mauvaise influence du piano sur l'art musical. 8⁰. Paris, E. Dentu. 4 fr.*

***Rod**, Ed., Wagner et l'Esthétique Allemande, article publié dans la Revue Contemporaine du 25 juillet 1885.*

***Saint-Saens**, Harmonie et Mélodie: 18⁰. Paris, Calmann Lévy. (reunion de ses*

divers écrits sur la musique, études et appréciations déjà publiées dans differents journaux). 3 *fr.* 50 *c.*

***Semple,** A., The Voice Musically and Medically considered. Part I. Musical Considerations. London. Baillière, Tindal and Cox.*

VIII. Kirchen-, Schul- und Gesellschaftsmusik.

Alt-katholisches Gesang- und Gebetbuch. 3. erw. Aufl. Mannheim, T. Löffler.

Becker, K., Bergmanns-Lieder für »Männerchor«, leicht bearbeitet und componiert. 8. Neuwied, Heuser's Verlag. 30 Pf.

Becker, K., Deutscher Männerchor. 13. Heft. 8. Neuwied, Heuser's Verlag n. 50 Pf.

Bernards, J., Singfibel. Nach der Solmisations-Methode für die Hand des Volksschülers. 8. Aachen, A. Jacobi und Co. n. 30 Pf.

Buley, W., Liederreigen für das Schulturnen. 2. Aufl. gr. 8. Wien, A. Pichlers Wwe. und Sohn, Verlags-Cont. n. 3 M.

Heitere und ernste Chöre aus der Blüthezeit des a Capella-Gesanges. Ausgabe zum praktischen Gebrauche für Hausmusik und Gesangvereine. Partitur und Stimmen. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 M.

Chöre, 20 kirchliche dreistimmige, und die Liturgie für die Festzeiten des Kirchenjahres. 12. Osterwieck, A. W. Zickfeldt's Verlag. n. 25 Pf.

Drath, Th., Schulliederbuch. 3. Heft. 5. Aufl. 8. Berlin, Stubenrauch'sche Buchhandlung. n. 50 Pf.

Erk, L., und W. **Greef,** Auswahl ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder für Volksschulen. 1. Heft. 29. Aufl. 8. Essen, G. D. Bädeker. n. 20 Pf.

Finsterbusch, R., geistliche und weltliche Gesänge für Realschulen etc., dreistimmig bearbeitet. 8. Wittenberg, R. Herrosé, Verlag. n. 1 M.

Funk, A., Liederbuch für deutsche Volksschulen. 8. Hildburghausen, F. W. Gadow und Sohn. 40 Pf.

***Gérard de Nerval,** Chansons et ballades populaires du Valois, petit recueil par Anatole Loquin. 8⁰. 32 pp. Paris, Garnier.*

Gesangs-Komiker, Der, Ausgewählte Couplets. Einlagen, Quodlibets mit Melodien für Pianoforte. Herausgegeben von K. W. Leipold. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlag. 1. Bd. 4. Aufl. 3. Bd. 3. Aufl. à 1 M.

Geyger, G., 72 Choralmelodien. 1. Hft. 2. Aufl. 8. Berlin, Stubenrauch'sche Buchhandlung. n. 20 Pf.

Götz, A., Cantate. Gesänge zur heiligen Messe. 16. Mainz, F. Frey, Verlag. n. 80 Pf. geb. n. 1 M 10 Pf.

Götze, H., Liedersammlung nebst einem Uebungskurse für den Gesangunterricht für mehrklassige Schulen. 9. Aufl. 8. Hamburg, G. E. Nolte. Geb. n. 1 M.

Greef, W., Männerlieder, alte und neue. 2. Hft. 19. Aufl. Essen, G. D. Bädeker. n. 30 Pf.

***Haskins,** A. B., Singing in Schools. A complete course of practical teaching. London, Bemrose & Sons.*

Junghans, W., neuer Liederhain. 2. Abtheilung. Jünglings- und Männerlieder. 2. Hft. 2. Aufl. gr. 8. Hannover, Hahn'sche Buchhandlung. n. 50 Pf.

Kniepkamp, W., 20 geistliche Lieder für christliche Gesangvereine und für das christliche Haus. gr. 8. Bonn, J. Schergens. n. 75 Pf.

Lieder, 130 ein- und mehrstimmige, für den Schulgebrauch. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. baar 25 Pf.

Liederbuch, Neues deutsches, zum Gebrauche für Schulen. Ausg. A. 96 Schullieder. 2. Aufl. 12. Osterwieck, A. W. Zickfeldt's Verlag. geb. n. 50 Pf.

Liederbuch, Dasselbe, Ausg. B. 96 Schullieder nebst 20 kirchlichen Chören. 12. Ebda. geb. n 75 ℔.

Liederheimat. Liederbuch für Schulen, herausgegeben vom hannöverschen Lehrer-Verein. 3. Hft. 4. Aufl. 8. Hannover, Hahn'sche Buchhandlung. 50 ℔.

Liederperlen aus dem Schatze deutschen Volksgesanges. Von A. Hager. 2. Aufl. Textausgabe. I. Abt. Geistliche Lieder. Gütersloh, Bertelsmann. 12. 92 S. 15 ℔.

Liederstrauss, Wiener. Praktische Gesangslehre und Liedersammlung für Bürgerschulen. Herausgegeben von A. Kunka, J. Ludwig, K. Platzer etc. 8. Prag, F. Tempsky. n. 1 ℳ.

Ludwig, Zwei Vorträge über die kirchliche Tonkunst nach dem Geiste des Cäcilien-Vereines. Köln, H. Theissing. 20 ℔.

Lützel, J. H., Chorlieder für Gymnasien und Realschulen. 3. Aufl. 8. Kaiserslautern, J. J. Tascher. Kart. n. 1 ℳ 60 ℔.

——, Gesanglehre für Volksschulen und höhere Lehranstalten. 4. Aufl. 8. Kaiserslautern, J. J. Tascher. Kart. n. 60 ℔.

——, Liederkranz. Sammlung ein- und mehrstimmiger Lieder für Schule und Leben. 6. Aufl. 5. Heft. Lieder für Latein-, Real- und höhere Bürgerschulen. 8. Kaiserslautern, J. J. Tascher. Kart. n. 80 ℔.

Mohr, J., die Pflege des Volksgesanges in der Kirche. 2. Aufl. 8. Regensburg, F. Pustet. n. 50 ℔.

Natorp-Rinck's Choralbuch für evangelische Christen. 4. Aufl, revidirt von W. Greif. 1. Hälfte. qu. 4. Essen, G. D. Bädeker. pro cplt. n. 10 ℳ.

Rabich, E., Psalter und Harfe. 3. Hft. Leicht ausführbare Motetten und geistliche Lieder für vierstimmigen Männergesang. gr. 8. Langensalza, H. Beyer und Söhne. n. 80 ℔.

Reinbrecht, A., Präludienbuch. Sammlung von Choral-Vorspielen für Orgel verschiedener Componisten. Bd. 3. qu. 4. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. 3 ℳ.

Schulliederbuch, Schwarzburg-Rudolstädter. Herausgegeben von dem Landes-Lehrervereine. 5. Aufl. 8. Rudolstadt, Hofbuchdruckerei. geb. n. 90 ℔.

Seidel, O., Lieder für die Volksschule. 2. Hft. 2. Aufl. gr. 8. Berlin, Stubenrauch'sche Buchhandlung. n. 30 ℔.

Simon, W., altdeutsche Volkslieder, nach Melodien aus F. M. Böhme's »Altdeutsches Liederbuch« für vierstimmigen Männerchor gesetzt. 8. Neuwied, Heuser's Verlag. n. 35 ℔.

Sladeczek, *H., Cantica sacra in usum studiosae juventutis. 2. Ed. gr. 8. Wien, A. Hölder. n. 60 ℔.*

Steenaerts, Melodien zu dem katholischen Gebet- und Gesangbuche für den gemeinsamen Gottesdienst und die Privatandacht. 2. Aufl. Düsseldorf, L. Schwann'sche Verlagshandlung. n. 2 ℳ.

Wm. L. Tomlins, *Children's Songs and how to sing them. Boston, Oliver Ditson & Co.*

Volkslieder, 100 der schönsten deutschen. Sammlung zweistimmiger Lieder für die Hand der Schüler. Herausgegeben von der Lehrer-Conferenz Egeln. 4. Aufl. 8. Leipzig, H. Hesse's Verlag. 30 ℔.

Vorträge, Zwei, über die kirchliche Tonkunst nach dem Geiste des Cäcilien-Vereins. 8. Köln, H. Theissing. n. 20 ℔.

Watelle, *M. C. H., Cinquante exercises de solfège pour ténor et basse. Bruxelles, Schott frères.*

——, *Solfège progressio à deux voix, à l'usage des écoles. Solfège théorique et pra-*

tique de musique vocale. Bruxelles, Maison Beethoven, Nachtsheim — Colman, éditeur.

Wöhler, Dr., Mecklenburgisches Choralbuch in 4stimmigem Satze für Orgel, Pianoforte und Chorgesang. 2. Aufl. 4. Wismar, Hinstorff'sche Hofbuchhandlung. Geb. 7 ℳ 50 ₰.

Zimmer, Fr., Chorgesangschule für höhere Lehranstalten. 8. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. 60 ₰.

IX. Antiquarische Cataloge.

Bielefeld, A., Karlsruhe. Bibliotheca musica. 1885. Nr. 112.

Fidelis Butsch Sohn (A. Kuczyński). Augsburg. Nr. 47.

Liepmannssohn, L., Berlin W. 63. Charlottenstr. Nr. 43. Opern, Oratorien und grössere Gesangskompositionen. (Orchester-Partituren und Klavierauszüge).

Salisbury, *J. 4. Paternoster Row. London, E. C. Musical and Topographical Catalogue Nr. 8.*

Steinkopf, F., Stuttgart. Nr. 338. Hymnologie.

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musikzeitung. Red. v. Otto Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — Nr. 25. Hector Berlioz und die neufranzösische Kunstkritik. Von Paul Marsop. — Richard Wagner im Exil. Zürich 1849—58. Nach Briefen Wagner's und mündlichen Mittheilungen von Zeitgenossen zusammengestellt von A. Heintz (fortgesetzt in Nr. 26, 27, 28/29). — Nr. 20. Recension: Das Tonsystem unserer Musik. Nebst einer Darstellung der griechischen Tonarten und der Kirchentonwerke des Mittelalters. Von Otto Bähr. Besprochen von W. Zeiss. — Nr. 27. Betrachtungen über die Popularität in der Kunst. Von Louis Schlösser (Schluß in Nr. 28/29). — Eine kritische Lection. — Nr. 28/29. Die Operette. Eine unzeitgemäße Betrachtung von Erich Stahl. — »Silvana« von C. M. v. Weber, neu bearbeitet von E. Pasqué und Ferd. Langer. Besprochen von J. Lind. — Wie Musikgeschichte gemacht werden kann! — Nr. 30/31. Zur Geschichte der »Sinfonie fantastique«. Von J. van Santen Kolff. (Fortsetzung in Nr. 30/31 und 32/33.) — Beethoven und Wagner. Von R. Sternfeld. (Fortgesetzt in Nr. 32/33, 34/35, 36). — Kunstverständniss und Virtuosenkultus. Von Arthur Hahn. — Der Wahrheit die Ehre. Von O. Lessmann. — Nr. 32/33. Die Händel-Bachfeier in Zürich. 11.—14. Juli 1885. Von A. Niggli. (Fortsetzung in Nr. 34/35). — »Heil Dir im Siegeskranz«. — Nr. 34/35. Zur Erinnerung an Friedrich Wieck. Geboren am 18. August 1785. Von O. Lessmann. — Gudrun, große Oper von F. Dräseke. Von Bernh. Vogel. — Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk. Aus einer ästhetischen Studie von O. Hostinsky, mitgetheilt von Albert Heintz. — Der Wiener Männergesangverein in Berlin. 15. und 16. August. Von O. Lessmann.

L'Art Moderne. *Bruxelles. Nr. 24 Hommage à Liszt. — Nr. 26. Le Jeune Prix de Rome et le vieux Wagnériste. Entretien familier. — Nr. 27. Lohengrin à Paris. — Wagner jugé par Baudelaire. — Nr. 33. Les oeuvres complètes de Schubert. —*

Centralblatt Deutscher Zithervereine. Offizielles Organ und Eigenthum des Verbandes. Red. R. Wächtler. Hamburg. No. 6. Der Anschlag der Griffbrettsaiten. Von H. Müller Braunau. (Forts.) Forts. in Nr. 7. — Einiges zur Geschichte des Verbandes. (Forts. in Nr. 7.) — Spielarten der Zither II. Das Schleifen der Töne auf den Griffbrettsaiten. (Schluß in Nr. 7.) — Feuilleton: Aus dem Nachlasse Max Alberts II. — Reisebilder aus England. (Forts. in

Nr. 7.) — Nr. 7. Programm für den VIII. Congress des Verbands Deutscher Zither-Vereine am 28., 29., 30. und 31. August in Dresden. — Max Alberts Compositionen.

L'Echo Musical. *Bruxelles. Nr. 12. La Propriété des Oeuvres musicales. — La Harpe de Corti. — Nr. 13. Concours du Conservatoire de Bruxelles. — Un concert à Pékin. — Nr. 14. Un nouveau choeur. Par Lucien Solvay. — Un instrument disparu (la vielle). — Nr. 15. La propriété artistique et littéraire. — Nr. 16. Enseignement musical.*

Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Herausg. v. Fr. Witt. Regensburg. Nr. 6. Gesangunterricht Betreffendes. Von Fr. Witt. — Die Aufbesserung der Chorregenten. Von Fr. Witt. — Nr. 7/8. Ein wunder Fleck. Von Fr. Witt. — Aus dem Tagebuche Dr. Proske's. Reise nach Italien 1834.

Gazetta Musicale di Milano. *Ricordi. Nr. 24. La riforma del diapason in Italia e l'opusculo del Sr. Giov. Bimboni. Montanelli Archimede. Contin. in Nr. 25, 26. — Sir Julius Benedict. C. L. — Nr. 25. G. A. Picconi. — Nr. 27. A proposito di Domenico Cimarosa e del suo soggiorno in Cantù. Appunti e divagazioni storiche per Prof. Pacifico Rattoni. Contin. in Nr. 28—32. — Bonazzi Antonio. — Nr. 28. R. Conservatorio di musica. — Giulio Massenet: A. de Lauzières. — Pietro Abbà-Cornaglia. — Nuovo collando di organo. — Nr. 31. Ancora della sordina per gli studiosi di pianoforte: Virgilio Colombo. — Nr. 32. Tutela dei diritti di Autore. — Cesare Pugni.-Una sordina e non una celeste: Pietro Abbà-Cornaglia. — Il Liceo Musicale Communale di Trieste. — Nr. 33. Marion Delorme del maestro Amilcare Ponchielli al teatro Grande di Brescia. — Nr. 34. Ancora sulla questione degli Organi: Enrico Rossi. —*

Le Guide Musicale. *Bruxelles. Nr. 25/26. La IXme symphonie de Beethoven et l'art moderne, Erasme Raway (suites in Nr. 27/28, 29/30). — Le Festival annuel de l'Association générale des Artistes, à Carlsruhe, par Ed. de Hartog. — Opinion de Berlioz et Wagner sur la flûte enchantée. — Nr. 27/28. La Passion selon Saint-Mathieu à Bâle. — Wagner il y a 40 ans, par J. Weber. — Nr. 29/30. Le violoniste Saublay. — Nr. 31/32. La situation musicale en Belgique, par L. d'A.*

Halleluja. Herausgegeben von H. A. Köstlin uud Theophil Becker. Hildburghausen. Nr. 18. Robert Franz von H. A. Köstlin. — Ein musikalisches Sendschreiben von L. Stark. — Nr. 19. Ferdinand Hiller. Von H. Köstlin. — Verzeichniss von Hiller's Compositionen. — Nr. 20. Unsere Aufgabe. Rede zum Jahresfest des evang. Kirchengesangvereins für Hessen. Von Seydewitz. — Schlösser: Persönliche Erinnerungen an Ludwig van Beethoven. (Fortges. in Nr. 21.) — Nr. 22. Etwas über häusliche Sonntagsmusik. Von A. Stolz (Hochdorf). — Nr. 23. Zum Nachdenken. (Aktenstücke, betr. ein Preisausschreiben auf kirchliche Oratorien). Von Prof. Dr. Zimmer. Evangelischer Kirchengesangverein in Deutschland (4. evang. Kirchengesangvereinstag in Nürnberg). Die kirchenmusikalische Bildung der Geistlichen und Kantoren.

Le Ménestrel. *Paris, Henri Heugel. — Nr. 28. Méhul, sa vie, son genie, son caractère. (Seconde partie.) Par Arthur Pougin; contin. in Nr. 29, 30, 32, 33, 34, 35. — Nr. 30. Collections de M. Jules Audéoud. Par. G. Chouquet. — Nr. 31. Études Bibliographiques. La bibliothèque du Conservatoire de musique, oeuvre de Weckerlin. Par. G. Chouquet. — Haendel-Festival en Angleterre. Par A. Hueffer. — Nr. 34. Le Tambour. Par Louis Pagnerre. — Nr. 36. Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Par. H. Moreno. — Nr. 37. Bibliographie: Camille Saint-Saens. Harmonie et Mélodie (contin. in Nr. 38). — La propriété intellectuelle, législations et conventions européen-*

nes. Par A. Boutarel. (contin. in Nr. 38 et 39). — Nr. 39. Causerie sur la musique à l'exposition d'Anvers. Oscar Comettant.

Monatshefte für Musikgeschichte. Red. von R. Eitner. Leipzig. Nr. 7. Johann Pachelbel. — Melchior Franck. (Fortges. in Nr. 8 u. 9.) — Bücherverzeichniss. (Forts. in Nr. 8 u. 9). — Cantatenbeilage (fortges. in Nr. 8 u. 9). — Nr. 8. Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. Von R. Hirschfeld. — Nr. 9. A. G. Ritter, »Zur Geschichte des Orgelspiels«. Bespr. von R. E.

The Musical Times. *London, Novello Ewer & Co. — No. 7. Sir Julius Benedict. — Music at South Kensington. — Music in Chicago. By J. Bennett. — Seb. Bach (cont.) by Joseph Bennett. — Handel Bi-Centennial Festival. — Reviews. Nr. 8. The London Musical Season. By H. C. Lunn. — The historic Loan Collection. — Allegri's Miserere. — Elementary Musical Education in Boston. By J. Bennett. — The effect of the fugal impulse upon Music, being an examination of the spirit and tendency of certain phases in the development of musical forms. By J. Goddard. Polyphony (contin. in Nr. 9). — The Birmingham Festival (contin. in Nr. 9). — Chester Musical Festival. — Historic Concerts at the Inventions Exhibition. — Royal Academy of music. — The new Guildhall School of Music. — Music in America. — Reviews. — Handel's Double Concerto. By J. D. Sinclair. — Nr. 9. Netherlandish Musicians. By W. A. Barrett. — The historic Loan-Collection. — Seb. Bach. By J. Bennett (contin.). — English Audiences. — Singing Made Easy. By H. C. Lunn.*

Musica sacra. Red. von Fr. Witt. Regensburg. Nr. 6. Das Herz-Jesufest. — Die Vesper in kirchenmusikalischer Beziehung. § 7. Der Hymnus. — Aus Irland. — Nr. 8. Der hl. Diacon Laurentius. — § 8. Das Magnificat mit seiner Antiphon. — Nr. 9. Das Fest der 7 Schmerzen Mariens. — Die Vesper in kirchenmusikalischer Beziehung. (Schluß). — § 10. Oration mit Einleitung. § 11. Commemorationen. (Abdruck aus der christl. Akademie). — Tonbilder in bunter Reihe aus modernen Kirchen-Compositionen. Zusammengestellt und glossirt von Fr. Witt. XXIII. Aus versch. Vespern. — Ett's achtstimmige Messe in A-dur. Von Witt. — Scuola gregoriana. — Die Kirchenmusik in Sardinien.

Musica Sacra. *Rivista liturgica-Musicale. Dirett. rispons: Guersino Amelli. Milano. Nr. 5/6. La scuola Gregoriana di Roma. — Il Regolamento per la musica sacra e l'Episcopato italiano. — La Commissione musicale diocesana e l'Emmo Cardinale Arcivescovo di Napoli. — Gli Ordini religiosi e il regolamento per la Musica sacra. — Dell' educazione della voce dei fancalli.*

Musikalisches Wochenblatt. Red. v. E. W. Fritzsch. Leipzig. Nr. 27. Klangfuss, Klangvers, mit besonderer Beziehung auf Beethoven's Klaviersonaten. Von R. Westphal und B. Sokolowsky. (Fortgesetzt in Nr. 28; 29, 30, 31.) — Biographie von Carl Schröder. — Nr. 28. Kritik: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, II. Vierteljahr. Von W. Tappert. — Nr. 30. Biographie von Johanna Klinckerfuss. — Nr. 32/33. Über das Klavierüben. Von Otto Neitzel. (Schluß in Nr. 34.) — Nr. 35. Was ist eigentlich Phrasirung? Von H. Riemann. (Fortges. in Nr. 36.) — Nr. 36. Biographie von Teresina Tua. — Ein kleiner Beitrag zum Capitel: Eigenthum oder Diebstahl? Von W. Tappert. — Nr. 37. Über die Aussprache beim Singen. Von Emil Hettstedt. — Einiges über sudanesische Musik. Von Heinrich Zöllner.

Neue Berliner Musikzeitung. Berlin, Bote & Bock. — Nr. 26. »Ingeborg«, Oper von P. Lohmann und P. Geisler. Bespr. von Aug. Spanuth. (Forts. in Nr. 27, 28.) — Nr. 28. Zur Geschichte der Musik in Hannover. (Forts. in Nr. 29, 30, 31, 32, 33, 34.) — Nr. 29. Wagneriana. — Nr. 30. Paul Geisler.

Von H. Dorn. — Nr. 33. Der mehrstimmige Männergesang in Gymnasien und Realschulen. Von H. Schönfeld. (Schluß in Nr. 34.) — Nr. 35. Erik Gustav Geyer. Fragment zu seiner musikalischen Bedeutung nach schwedischen Originalquellen. Von D. Duncker. (Schluß in Nr. 36.) — Nr. 36. Winke für Chordirigenten. Von S. Pembauer.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. v. C. F. Kahnt. Leipzig. — Nr. 27. Die nationale Bedeutung Joh. Seb. Bach's und dessen Einfluß auf das Kunstschaffen Rich. Wagner's. Von W. Kienzl. — Die 22. Tonkünstlerversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins in Karlsruhe. (Fortges. in Nr. 28). — Nr. 29. Recensionen: Friedr. v. Hausegger: Die Musik als Ausdruck; W. Brösel: Der Charakter der Senta und seine ideale Darstellung. — Nr. 30. Edm. Singer und M. Seifriz: Grosse theor. prakt. Violinschule; Violinschule von M. Roman. — Nr. 31. Poesie und Musik. Von Jos. Krämer. — Heinrich Hofmann's Lieder. Von Ernst Baeker. — Nr. 32. Biographien: Georg Fr. Händel von Herm. Kretzschmar. Giac. Meyerbeer von N. Niggli. (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Bespr. von X. — Nr. 33. Die angebliche Symphonie von Peri. Von W. Tappert. — Das patentirte Pedalharmonium mit Selbstwind. — Nr. 34. Recensionen: Geschichte der Musik im Umriss. Von Dr. H. A. Köstlin. 3. Aufl. — Nr. 35. Der gegenwärtige Choralgesang in der evangelischen Kirche. Von J. Schucht. — Nr. 36. Die Musikpflege in Frankreich. (Concours musicaux in Thonon und Lyon.)

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich, Gebr. Hug. Nr. 11. Des Heilands letzte Stunden. Oratorium von L. Spohr. Briefe von Mendelssohn, Rochlitz und Spohr. Veröffentlicht von H. M. Schletterer. (Forts. in Nr. 12—15.) — Ferd. Hiller. Von Ernst Heim-Brem. — Nr. 12. Musikpädagogische Zielpunkte und Anregungen. Von S. B. — Nr. 13. Der Musiktheorieunterricht an Gymnasien und höheren Lehranstalten. Von Aug. Glück. (Forts. in Nr. 14 u. 15.) — Nr. 14. Die Händel-Bachfeier in Zürich. (Fortges. in Nr. 15.)

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, B. Senff. No. 35. Die Musikfeste im Sommer. — Nr. 36. Musikalischer Brief aus Paris. Von M. Marchesi. — Sir Julius Benedict. — Nr. 37. *Collegio di Musica di St. Pietro a Maiella* in Neapel. — Nr. 39. Musik. Brief aus Paris. Von M. Marchesi. — Nr. 40. Hamburg und seine Theater. (Abdr. aus dem Wiener Fremdenblatt.) Von S. Détschy. — Nr. 41. Die Wiener in Berlin. — Nr. 42. Das Musikland Thüringen. — Nr. 43. Das Conservatorium für Musik in Venedig.

Siona. Herausgegeben von Herold und Krüger. Gütersloh. Nr. 7. Das rituelle Handeln innerhalb der evang.-luther. Krrche nach den symbolischen Büchern. — Liturgischer Gottesdienst im Dom zu Cammin. — Zu S. Bach's Matthäuspassion. — Musikbeilagen: Kollekten, Preis des Gekreuzigten. — Nr. 8. Aus der Entwicklungsgeschichte eines kirchlichen Gesangvereines. (Schluss in Nr. 9.) — Liturgisches Reisegebet. — Musikbeigaben: Zum Kirchweihfest. Der Hymnus aus der Sext. — Nr. 9. Introitus, Graduale, Offertorium, Communio. Von R. Freih. v. Liliencron. — Kirchengesangvereinstag in Nürnberg. — Die Rubriken de Hymnis. — Musikbeigaben: Kyrie und Gloria. Sanctus von H. L. Hasler.

Die Tonkunst. Herausgegeben von Otto Wangemann. Spandau-Berlin. — Nr. 18. Opern. — Schliemann. — Antwort des Herrn Plüddemann. — Ein kleiner Beitrag zur Charakteristik C. Löwe's. — Nr. 19. Albert Becker. Von Otto Wangemann (Forts. in Nr. 22/23.) — Die 26. allg. deutsche Lehrerversammlung in Darmstadt. — Nr. 20/21. Das Verhältniss der Musik zur Poesie von Paul Schumacher. Bespr. von Louis Schlösser. — Das moderne Musikdrama. Von F. Präger. (Schluss). — R. Wagner's Tannhäuser. Von Jos. Diamand.

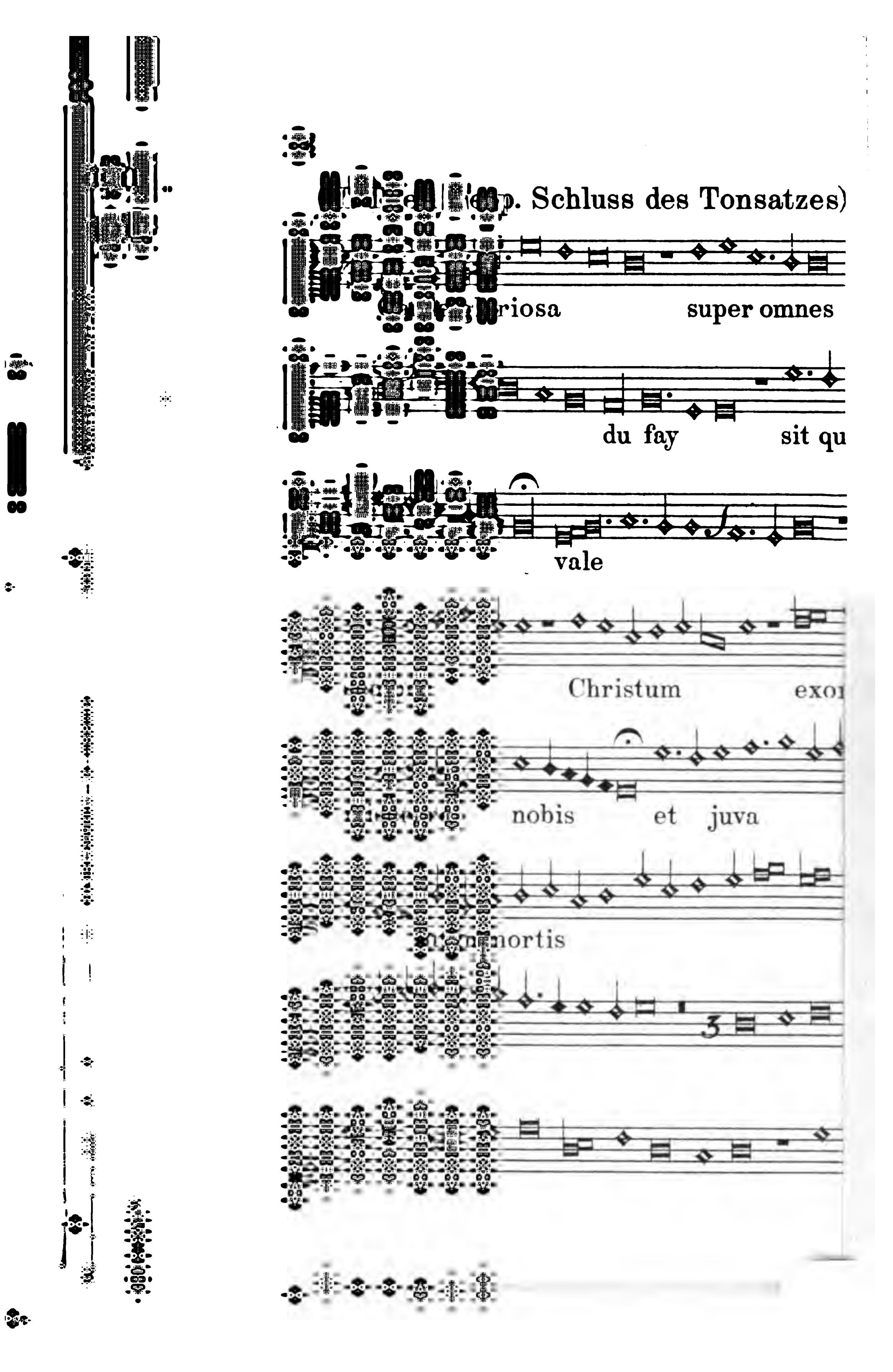
Namen- und Sachregister.

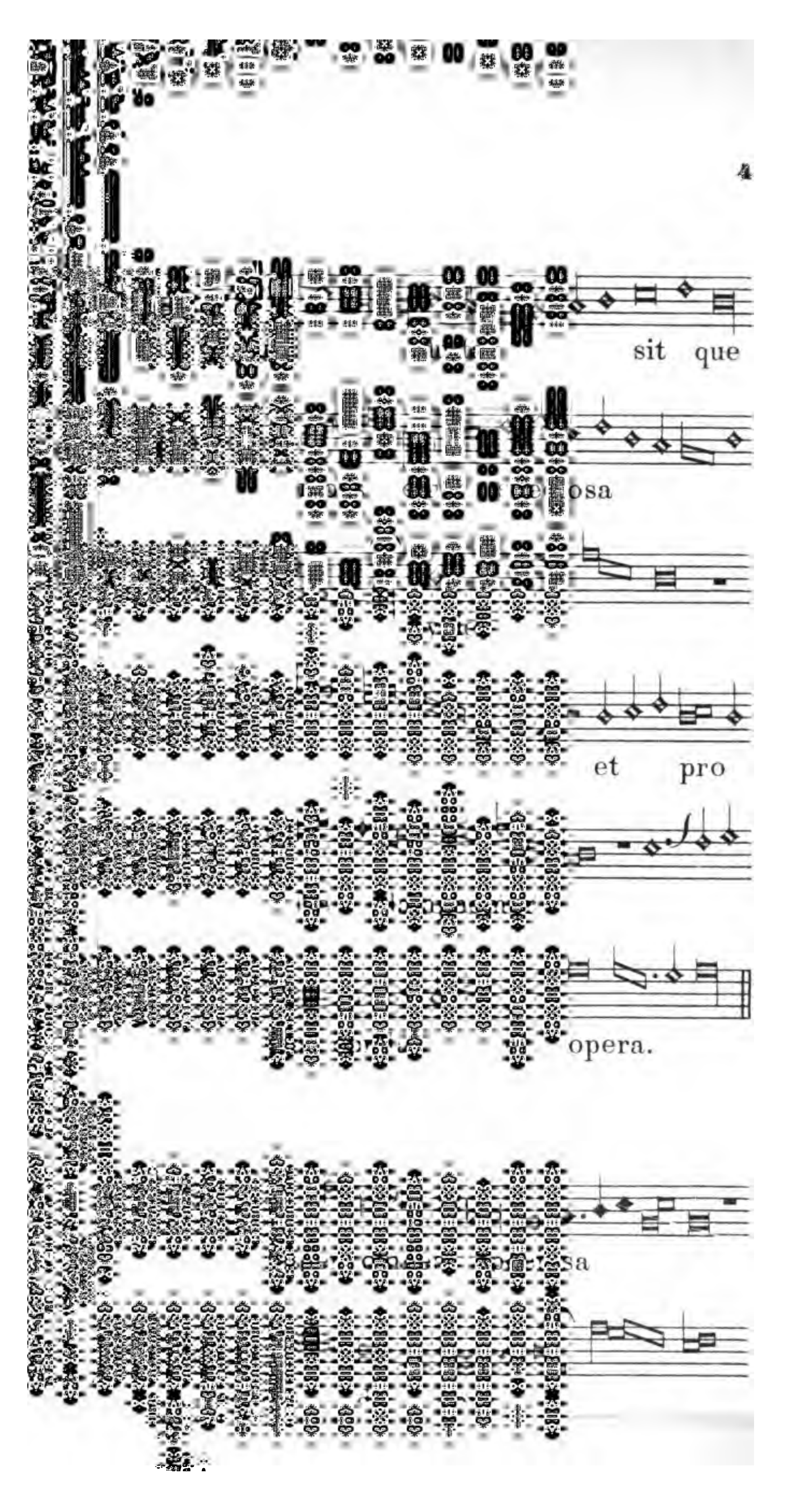
Zusammengestellt von **Dr. A. M. Nüchtern.**

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.

Abhandlungen, Mittheilungen, Separatabdrücke und Büchersendungen wolle man an einen der nachbenannten Herren: Dr. Guido Adler, Professor an der deutschen Universität in Prag; Dr. Friedrich Chrysander in Bergedorf bei Hamburg; Dr. Philipp Spitta, Professor an der Universität Berlin W: Burggrafenstraße 10, oder an die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig einsenden. Der redaktionellen Vereinfachung halber ist es gerathen, die Einsendungen an den Erstgenannten (Dr. Adler) zu richten.



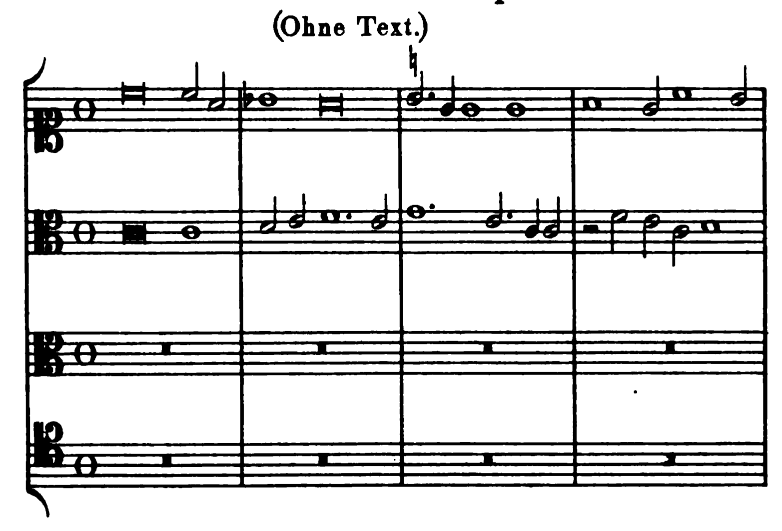

p. Schluss des Tonsatzes)
riosa
super omnes
du fay
sit qu
vale
Christum
exo
nobis
et
juva
mortis
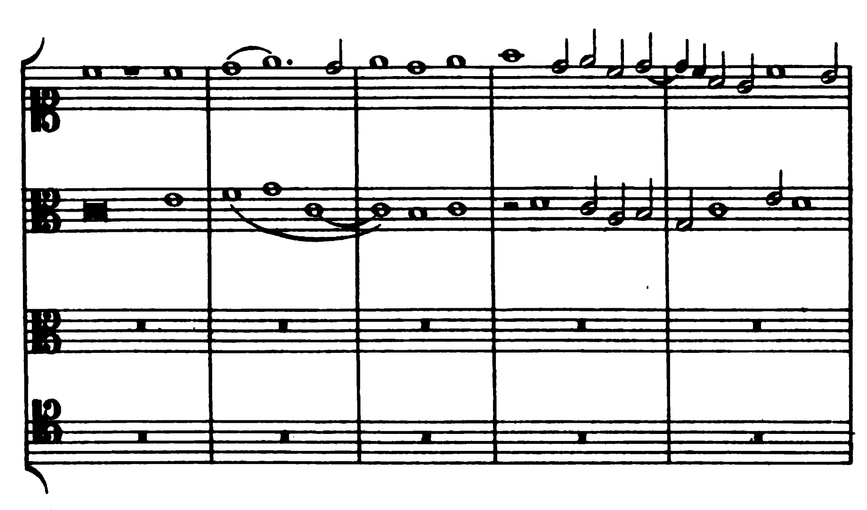

4
sit que
osa
et pro
opera.
sa

Musikbeilage 1ª
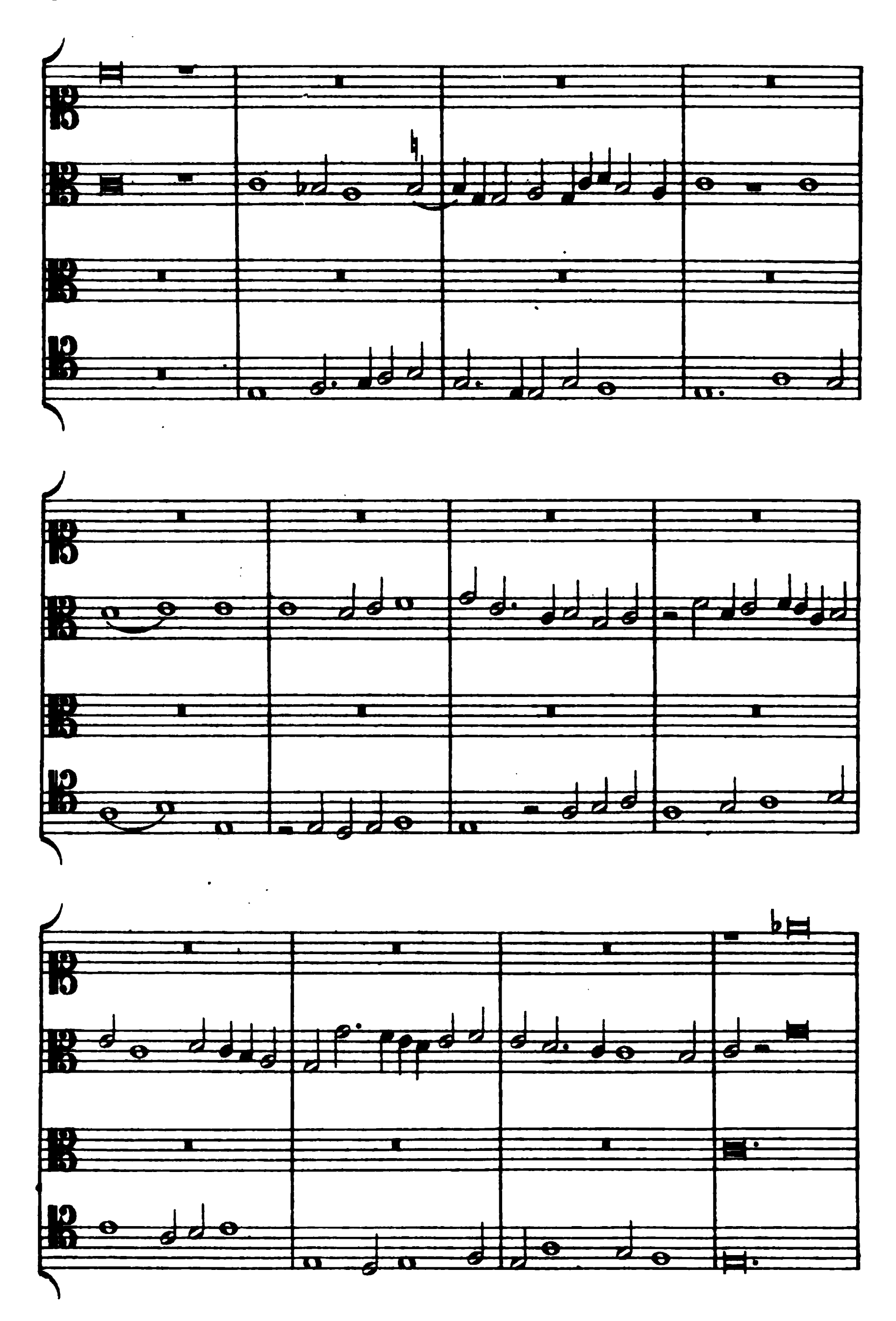
Partitur mit abgetheilten Tacten des 1. Satzes vorstehender Composition.
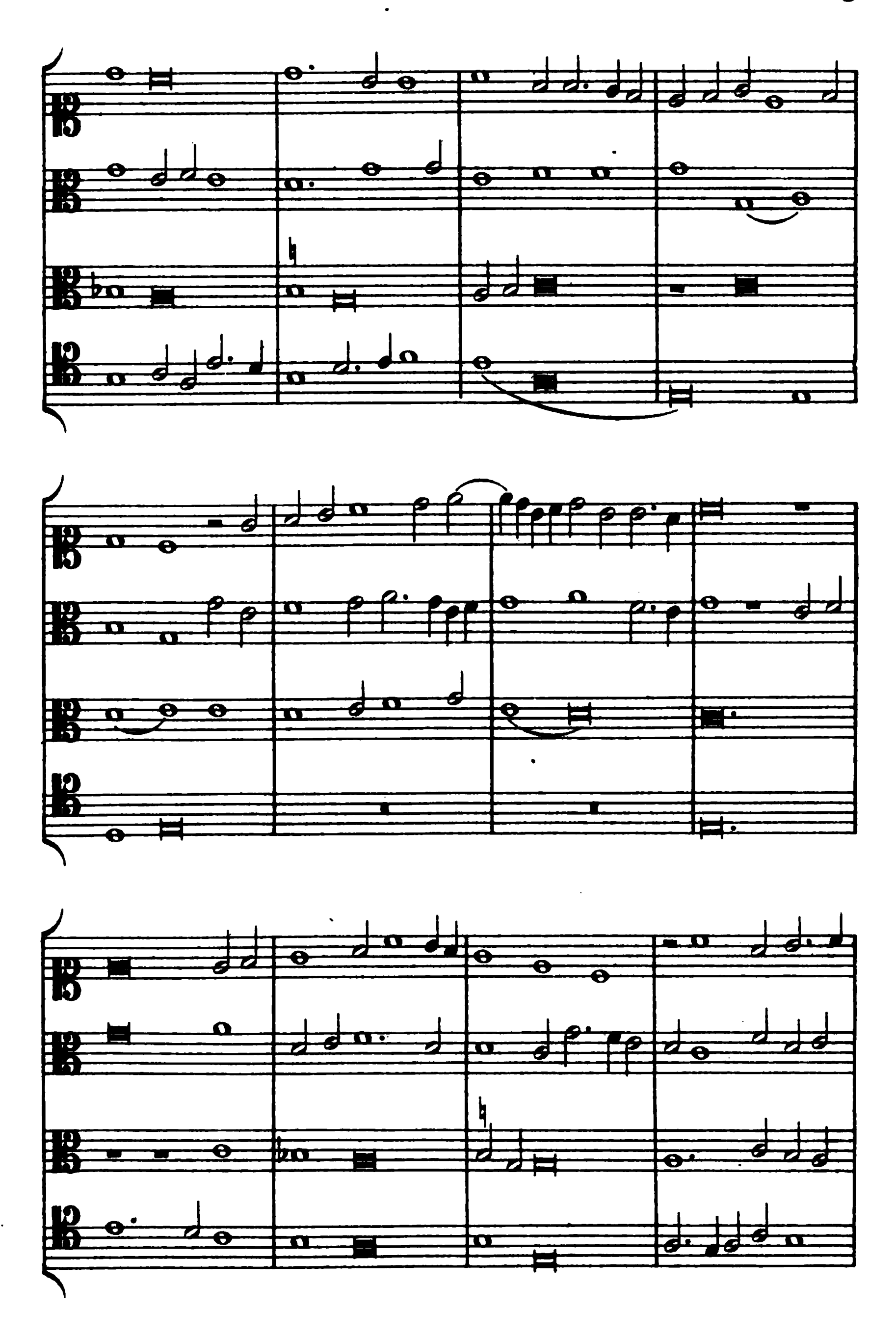
(Ohne Text.)

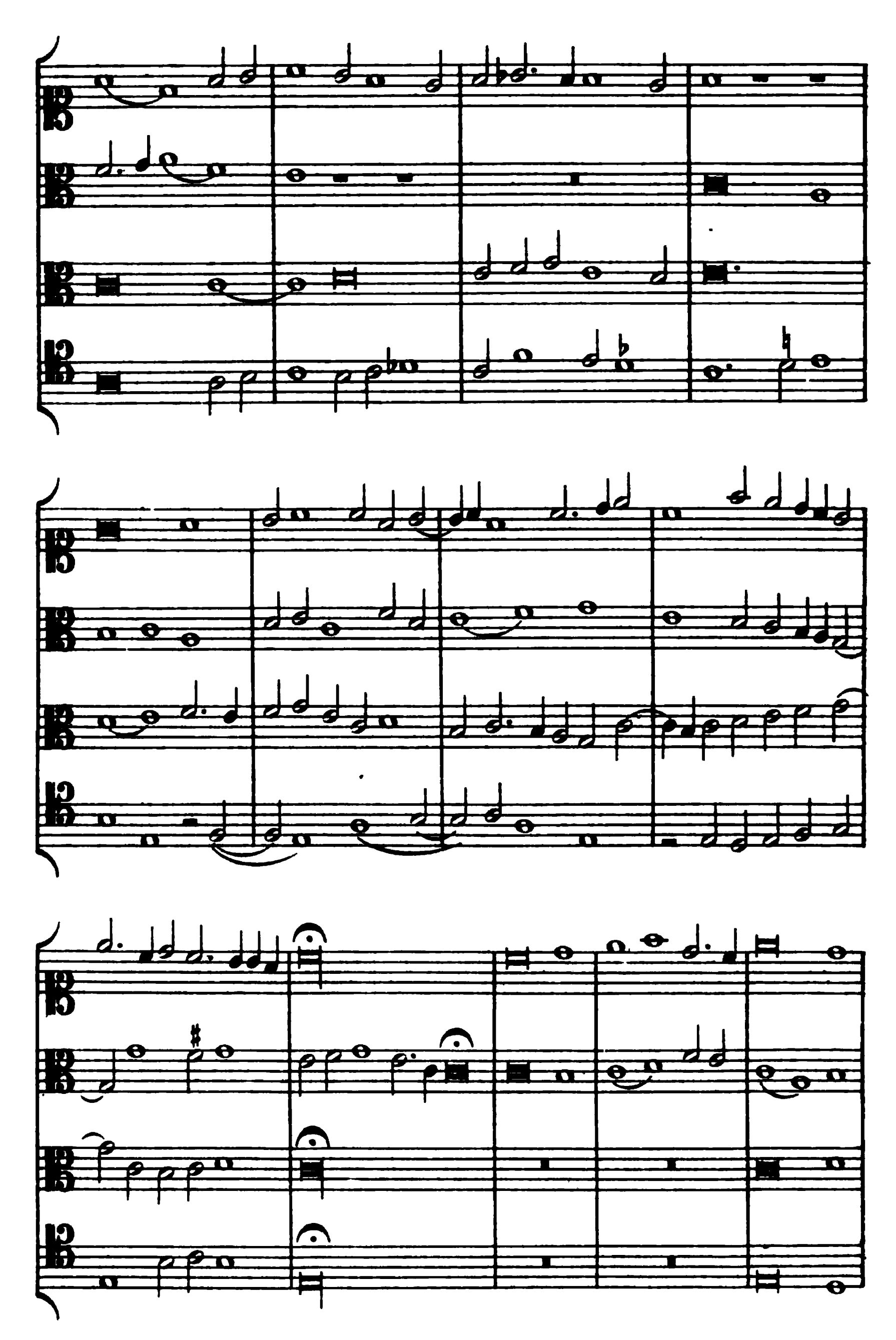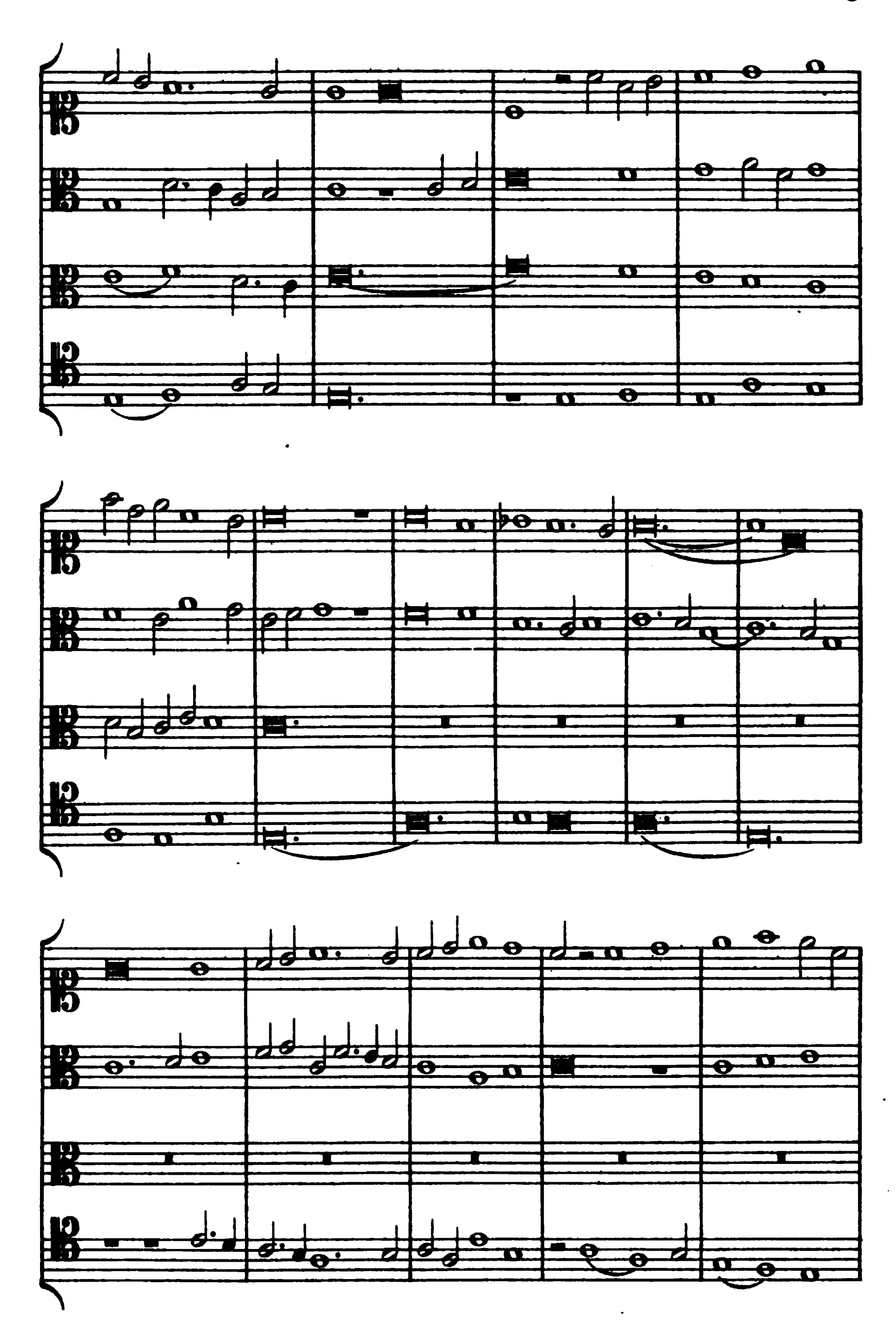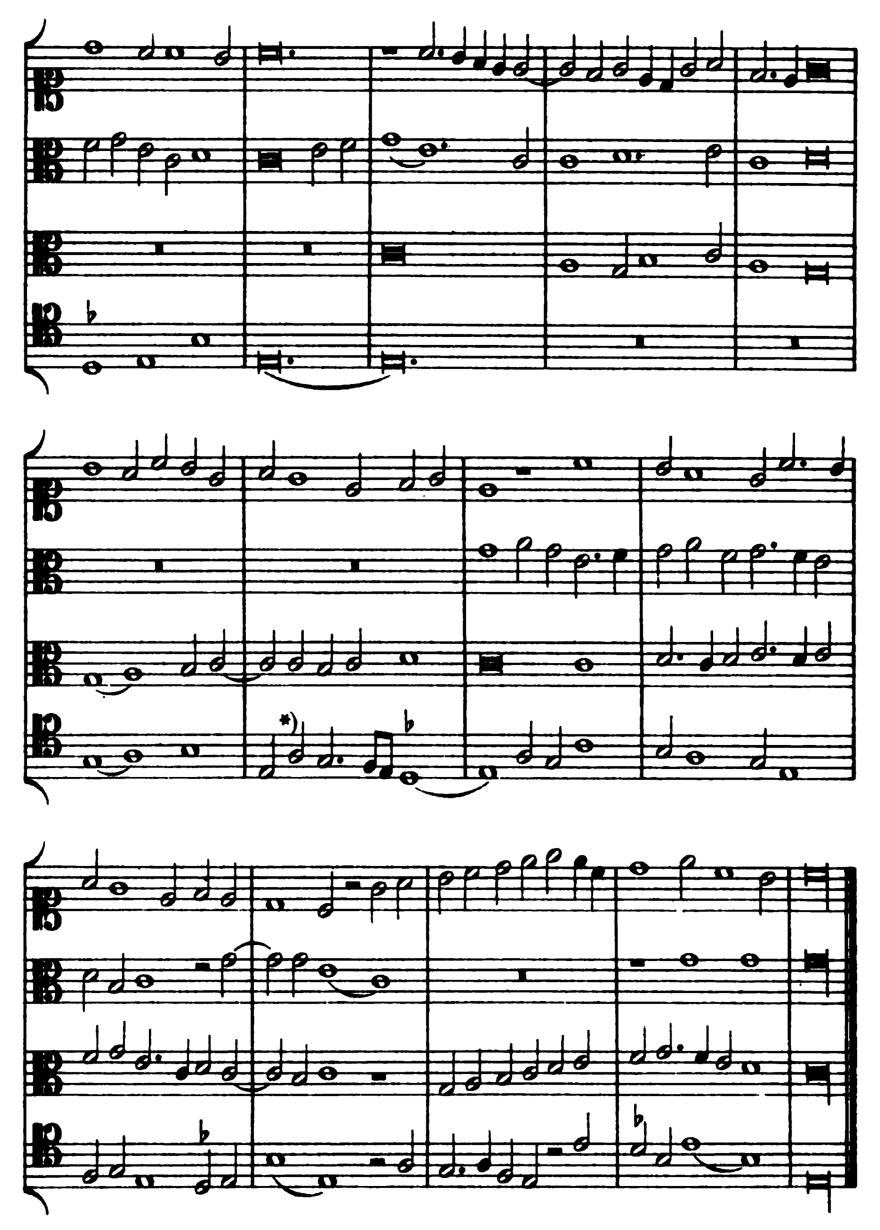




1) Theils Raumökonomie, theils der Wunsch, Musikbeflissene zur Fortsetzung unter Erprobung und Benutzung der Hilfsmittel von H. Bellermann (Musiknoten und Tactzeichen) und H. Riemann (Gesch. der Notenschrift) u. ähnl. anzuregen, waren die Ursache, dass nicht auch der zweite interessanteste Theil aufgelöst wurde.
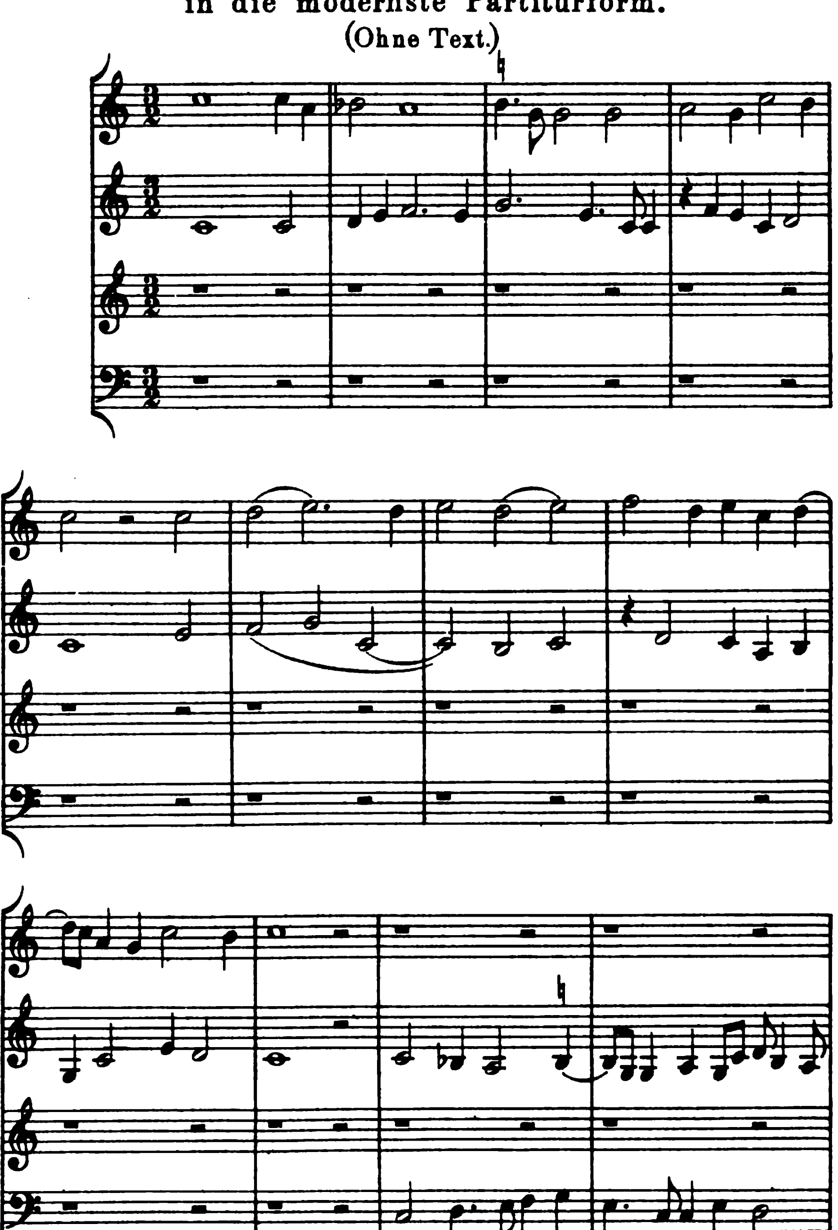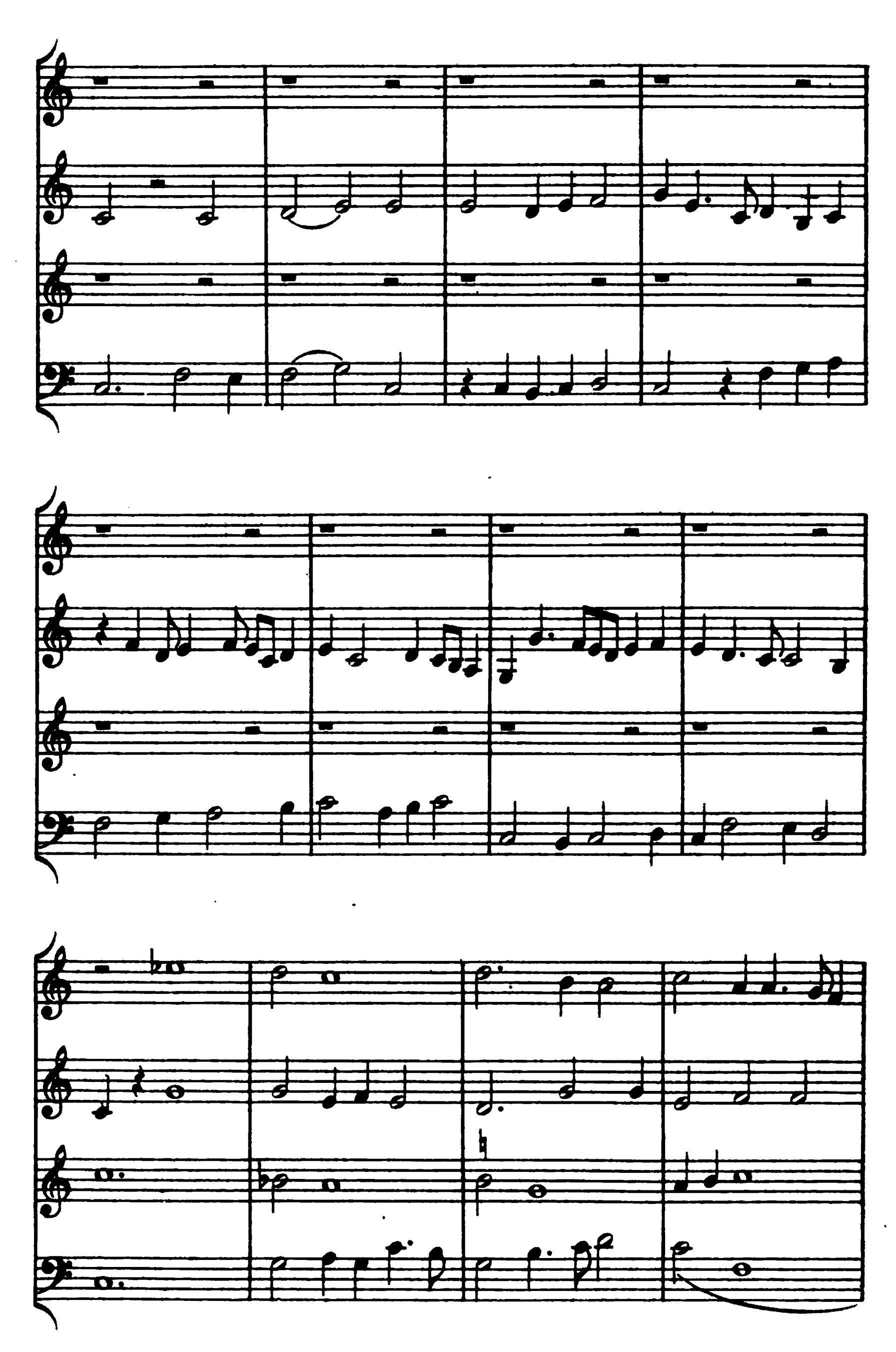










*) Hier scheint ein Copistenfehler im Original zu sein! Vielleicht soll es heissen: [musical example] ? Der Satz ist ohne diese cacophonische Stelle quintenrein.
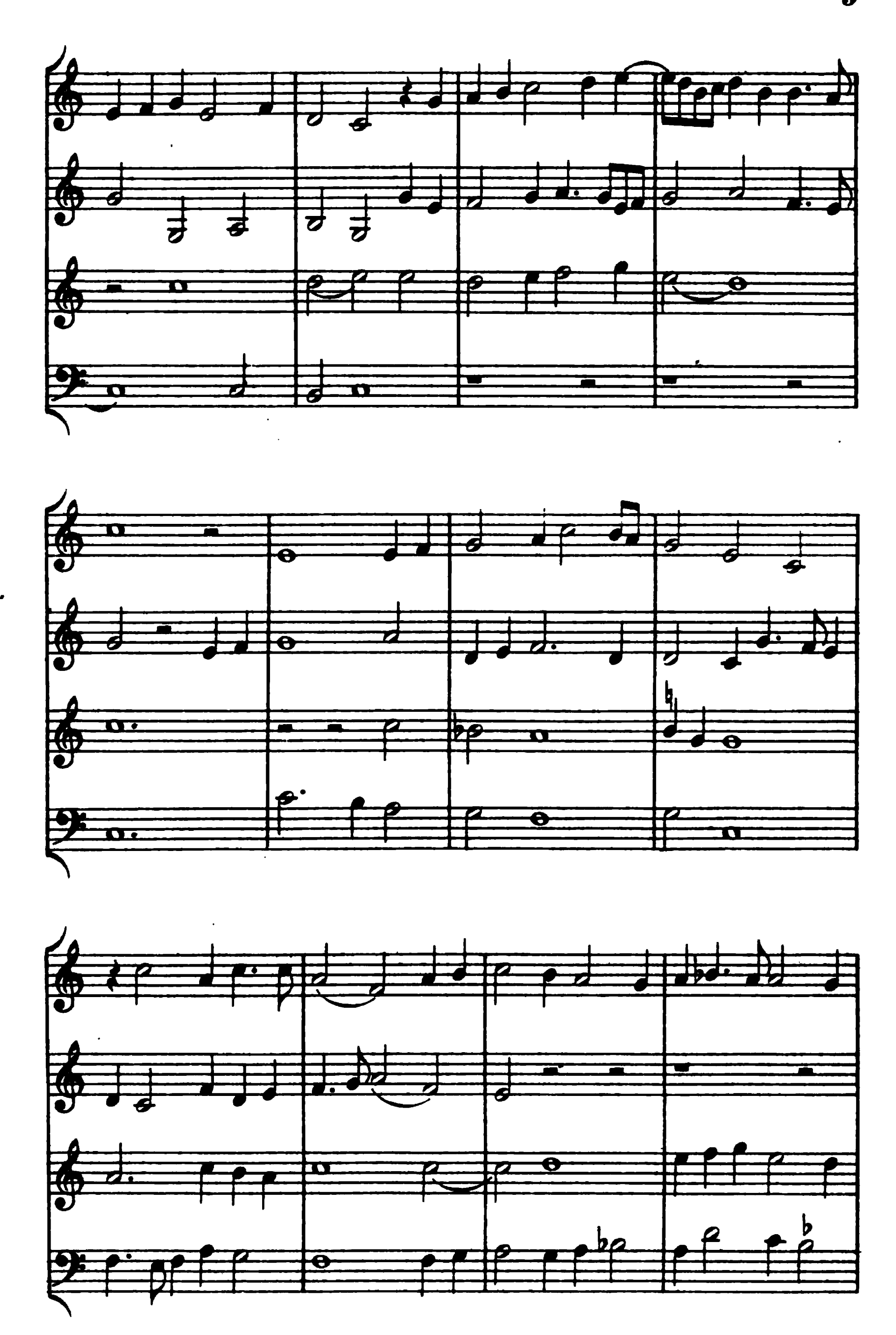
Musikbeilage 1b.
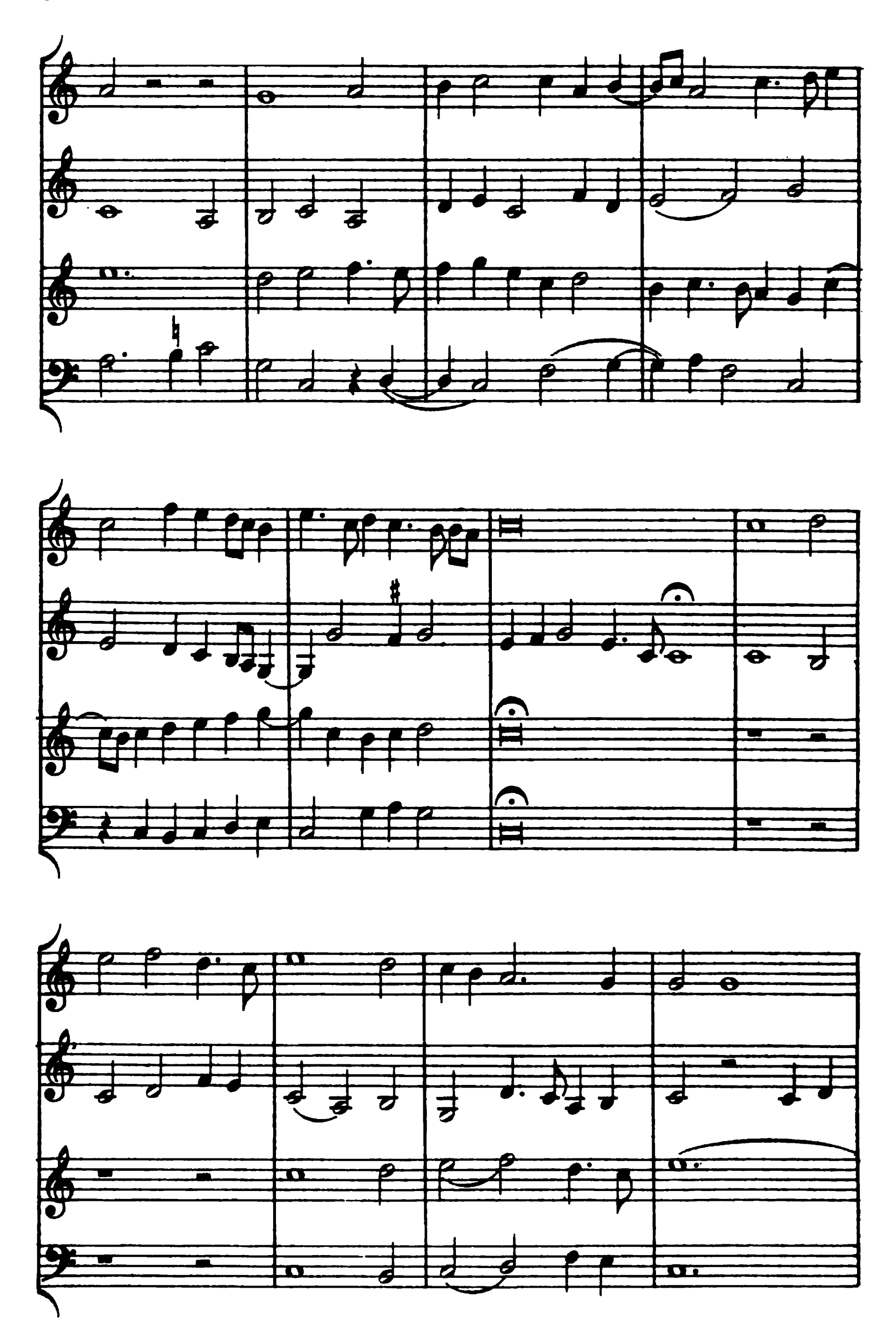
Reduction des 1. Theiles vorstehender Composition in die modernste Partiturform.
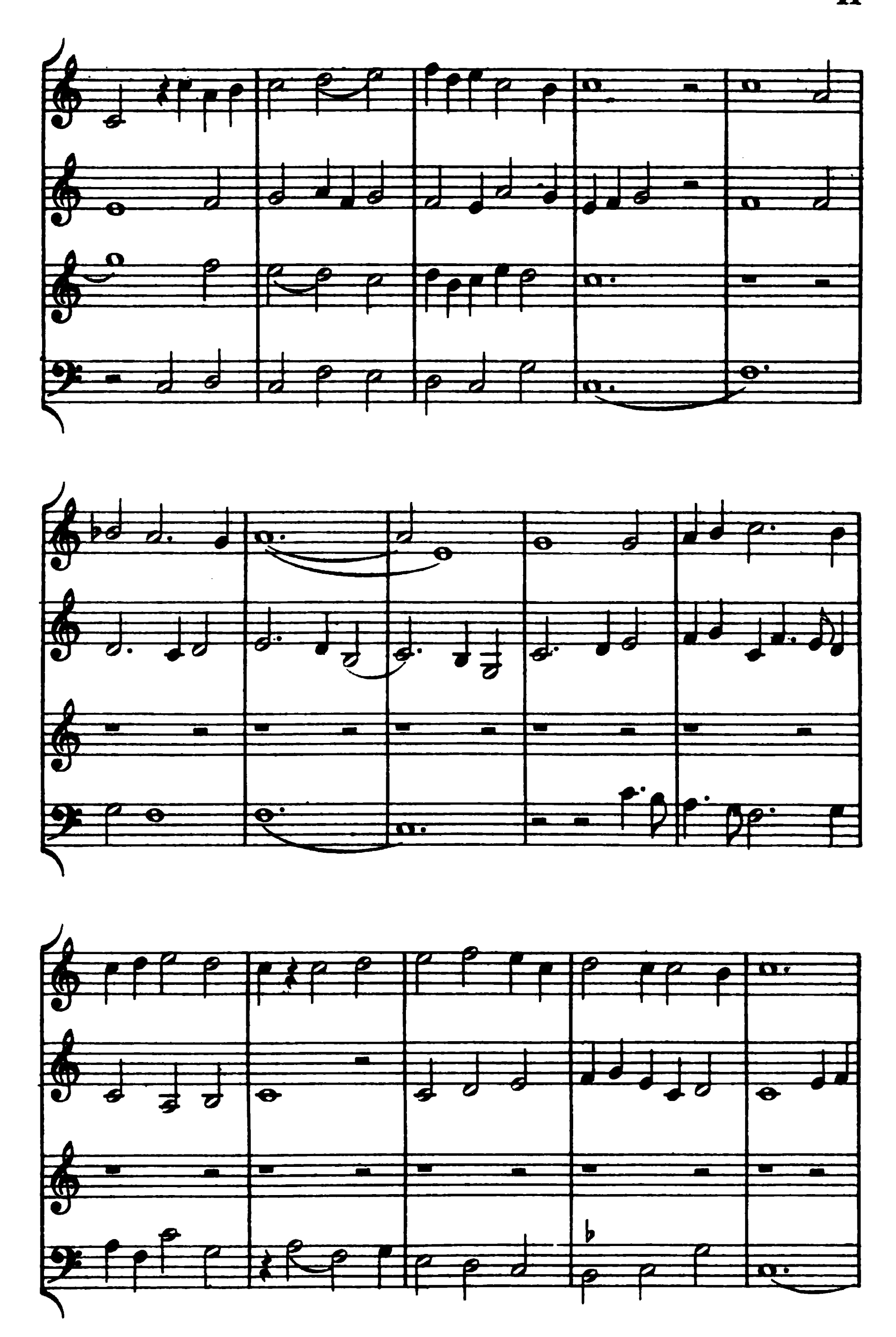
(Ohne Text.)
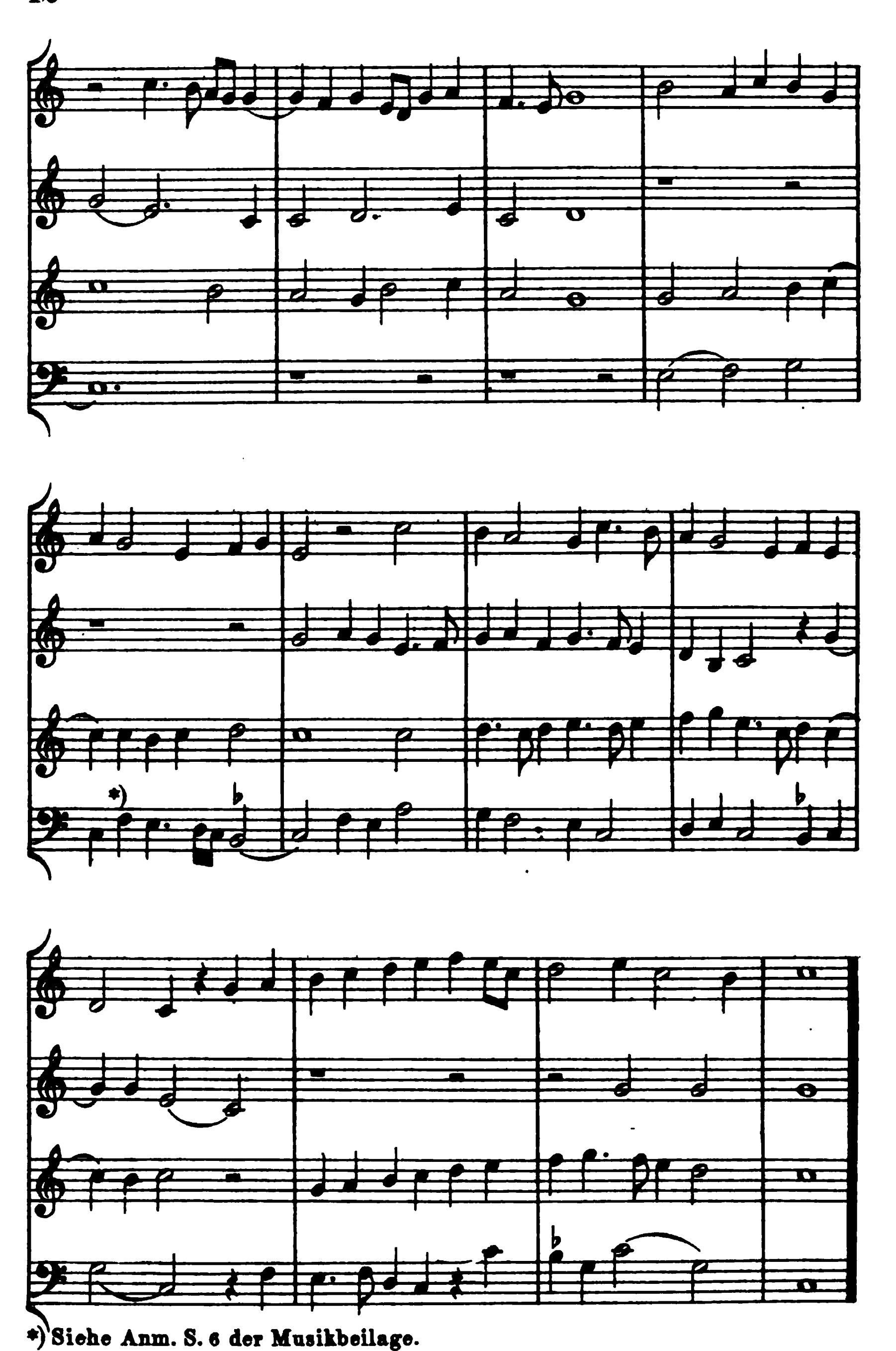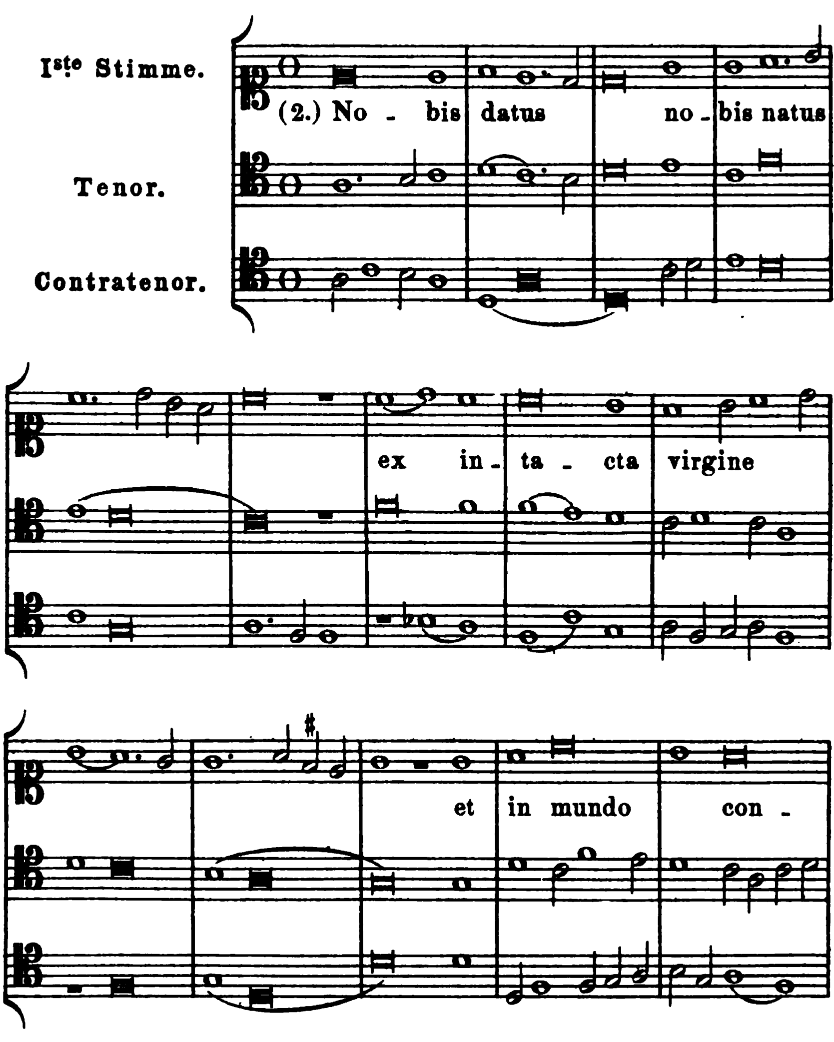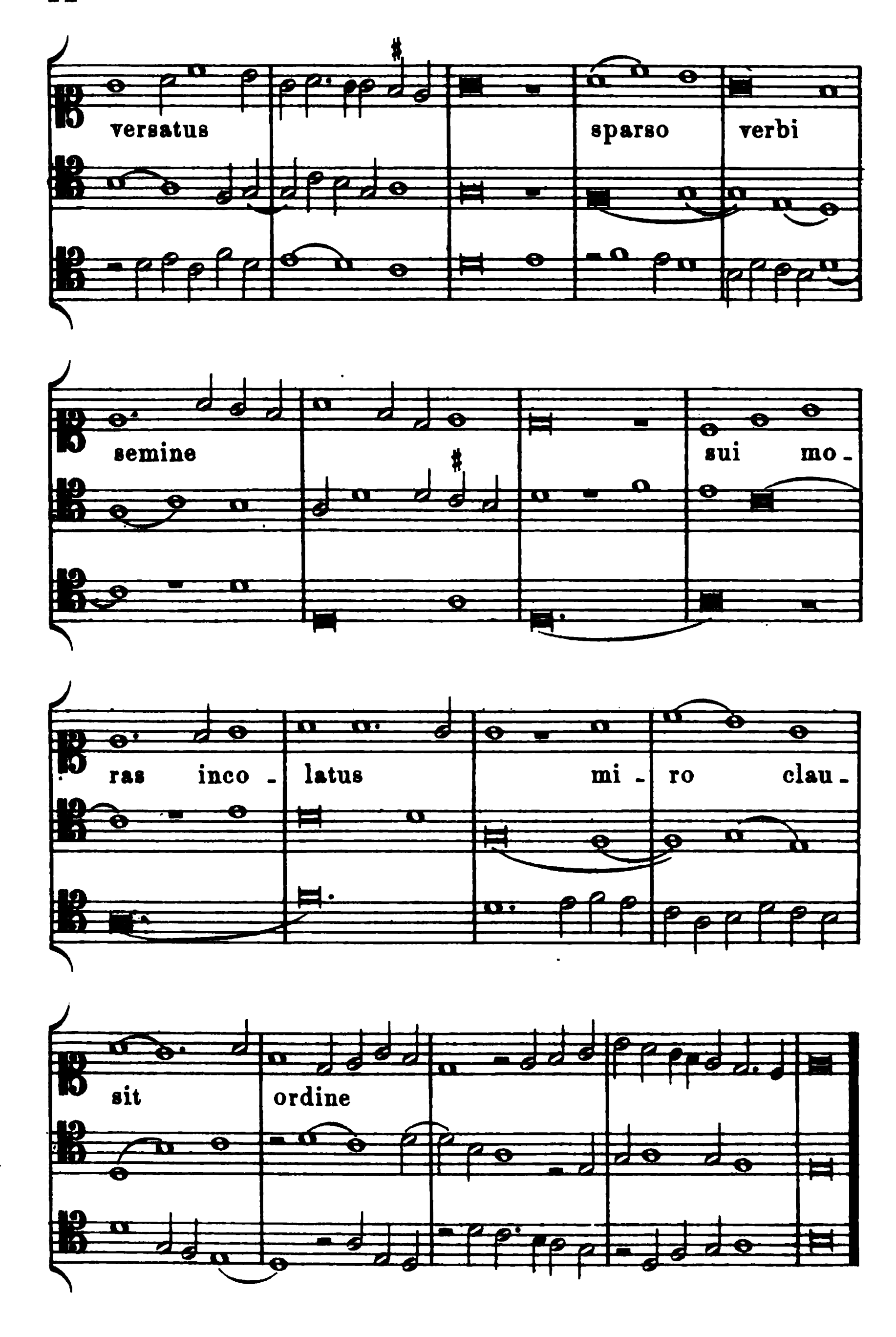












*) Siehe Anm. S. 6 der Musikbeilage.

Musikbeilage 2a

Aus dem Hymnus „Pange lingua"(*) zu 3 Stimmen in Cod. 92 des Trienter Archives. Partitur mit abgetheilten Tacten und aufgelösten Ligaturen.



*) Die erste Strophe ist gregorian. Choral; vorliegende zweite steht nur bei der Oberstimme, die beiden anderen sind ohne Text. Im Original fehlt wie bei vielen Kompositionen du Fay's das Tactzeichen, und muss sich erst aus der Eintheilung ergeben.
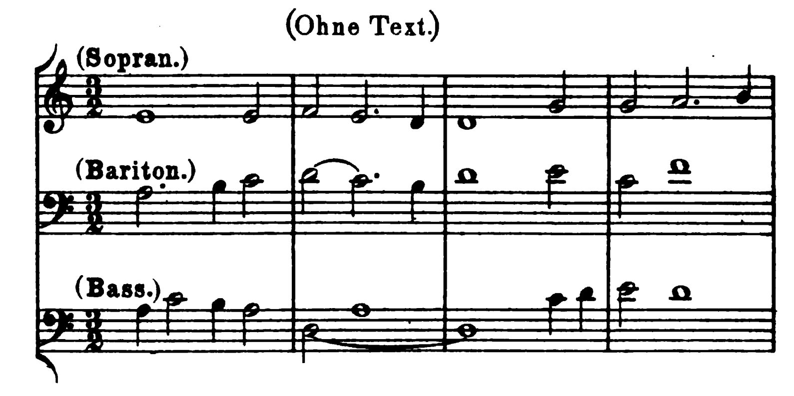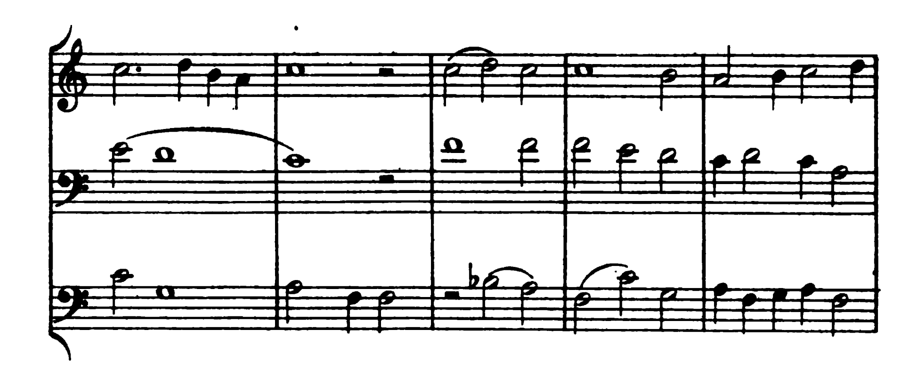


versatus
sparso
verbi
semine
sui
mo -
ras
inco -
latus
mi -
ro
clau -
sit
ordine
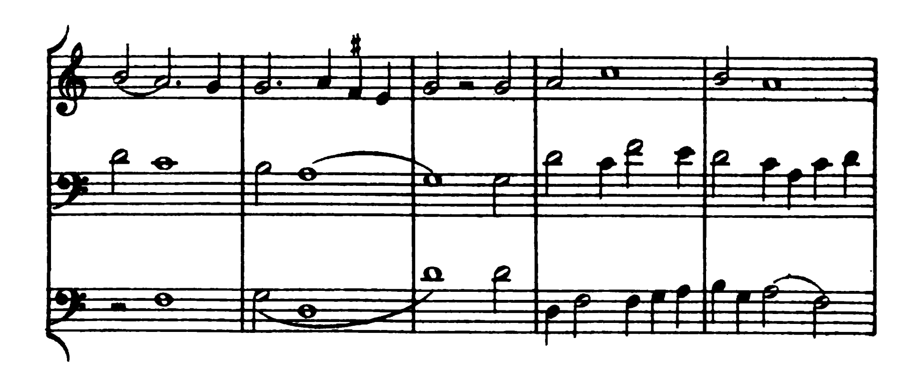
Musikbeilage 2b

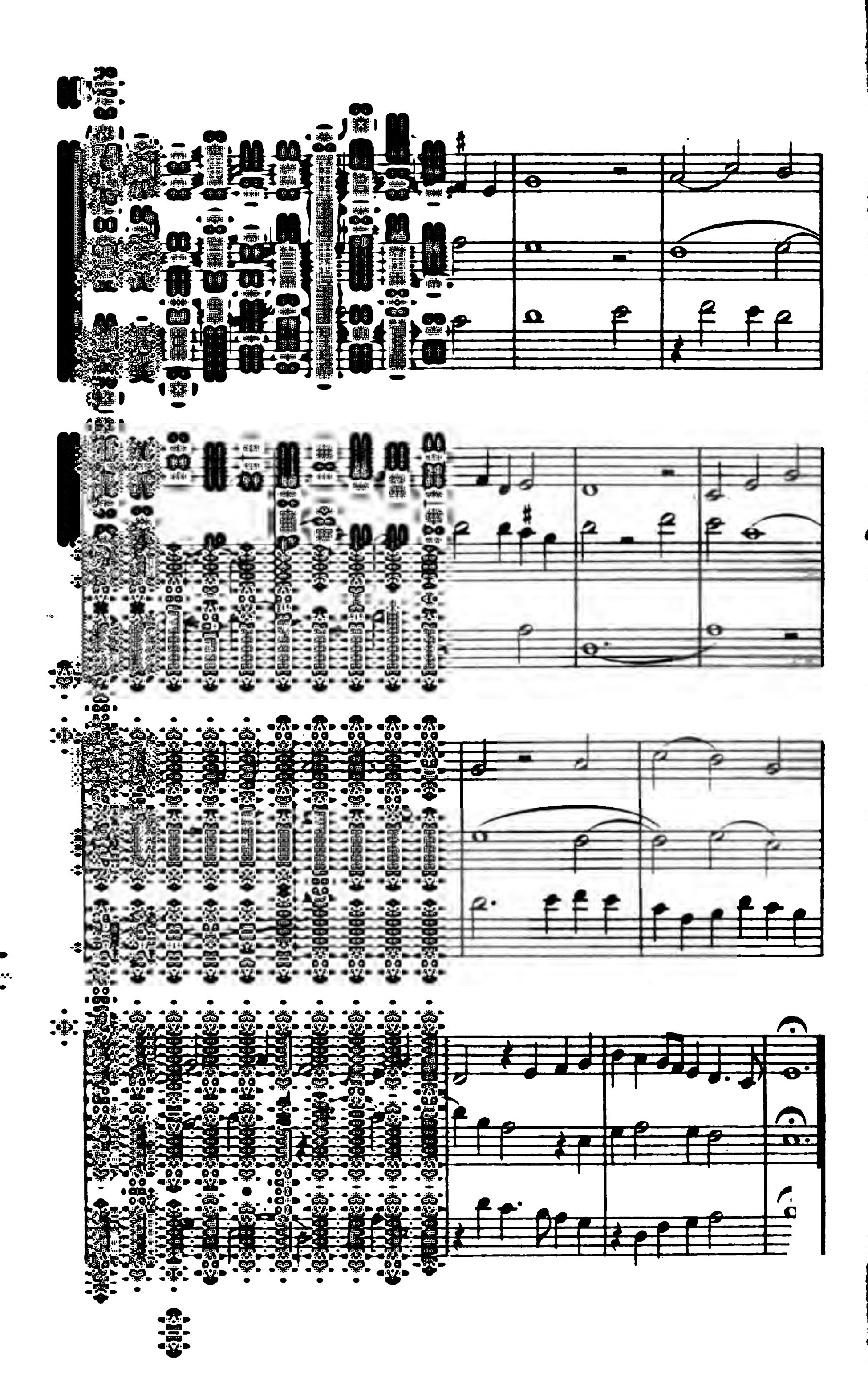
Reduction vorstehender Composition in die modernste Partiturform.

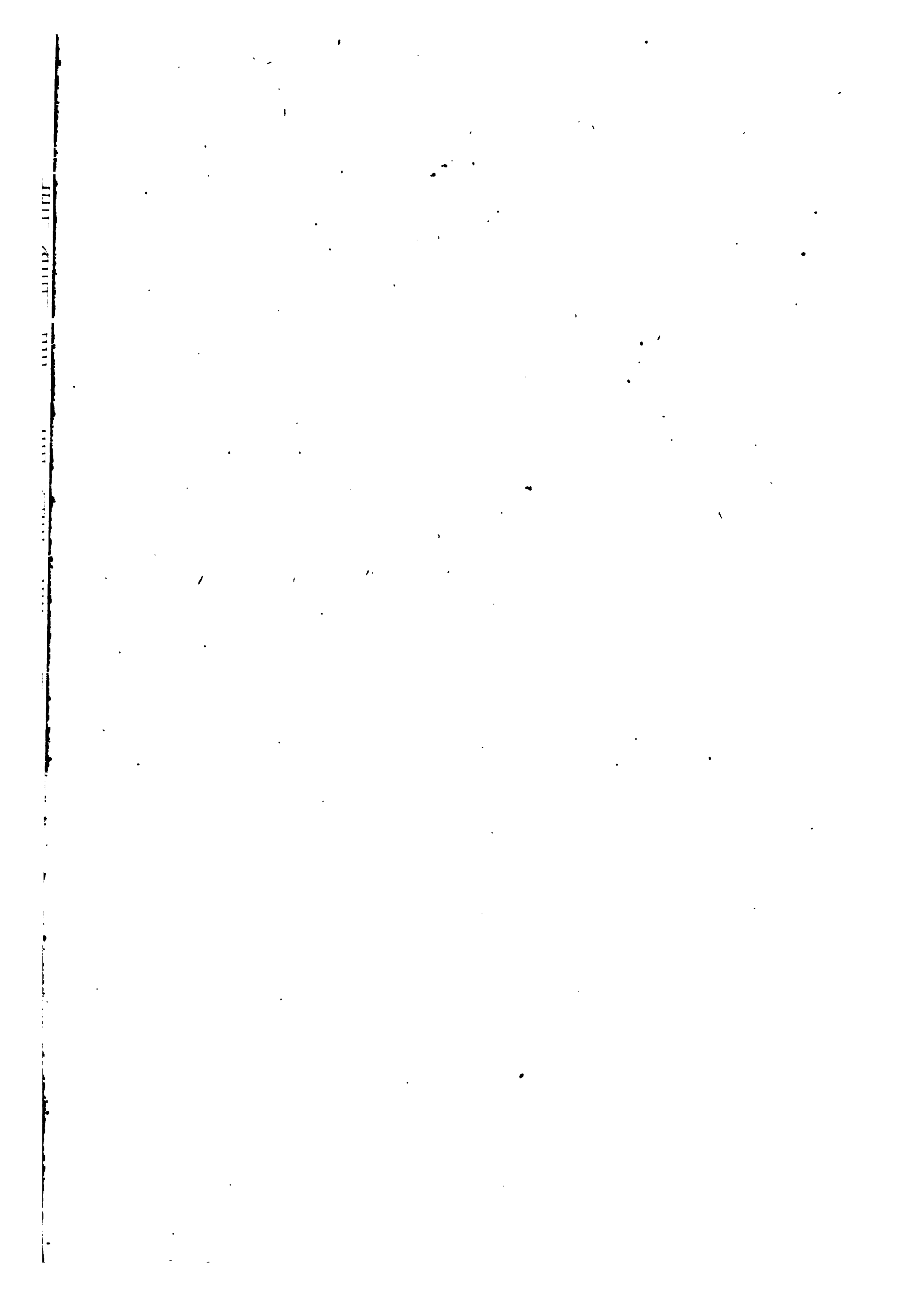
(Ohne Text.)

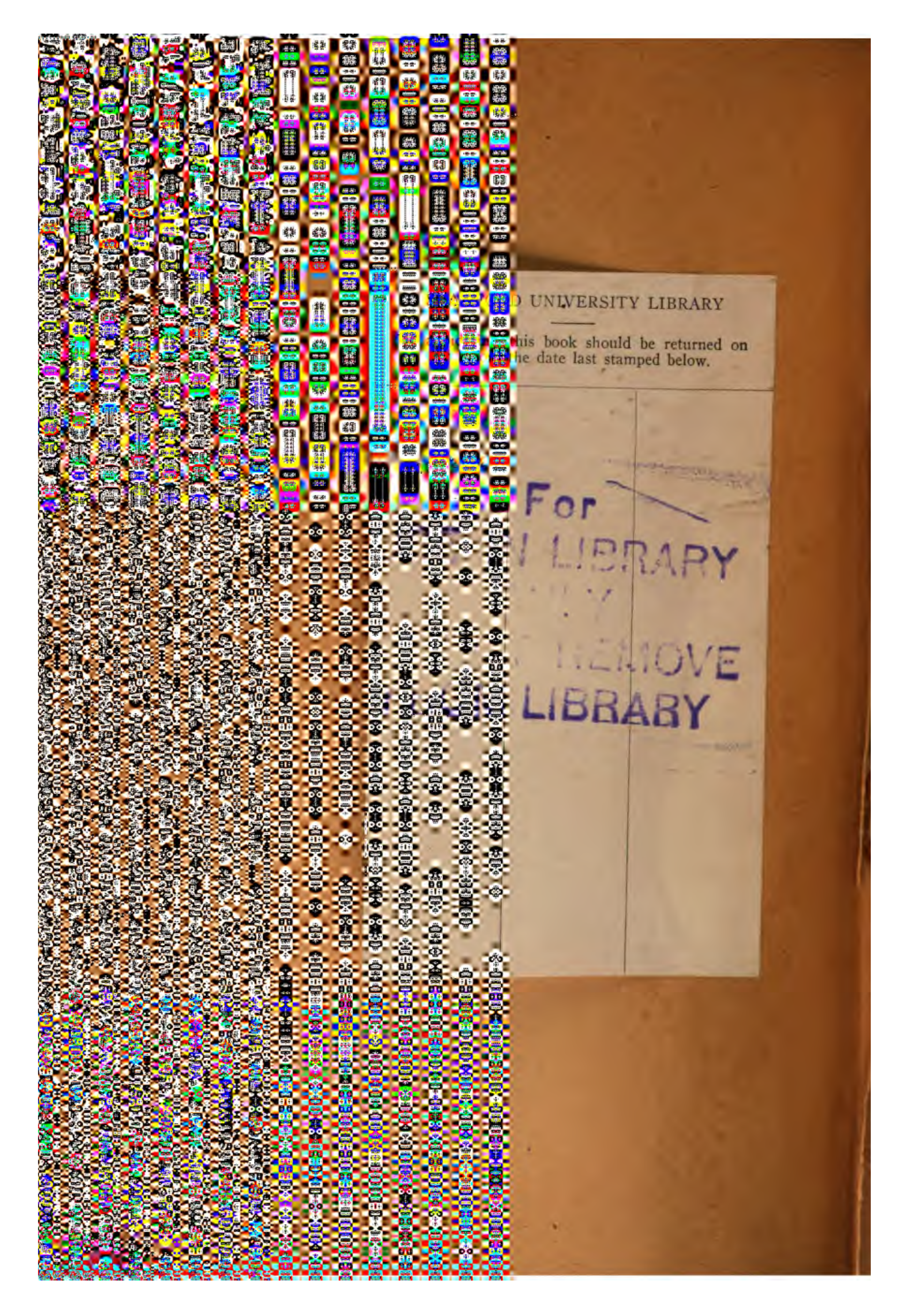










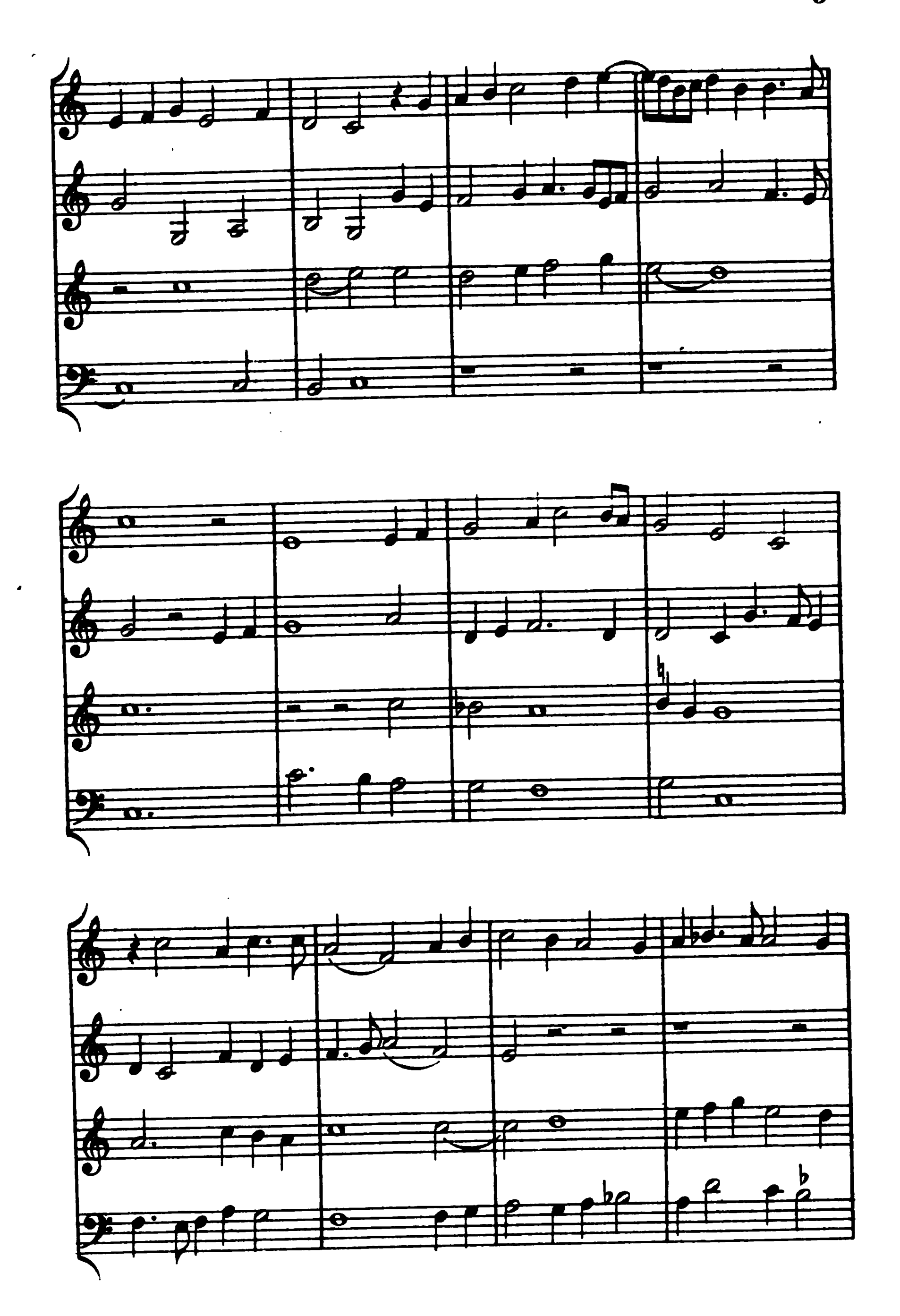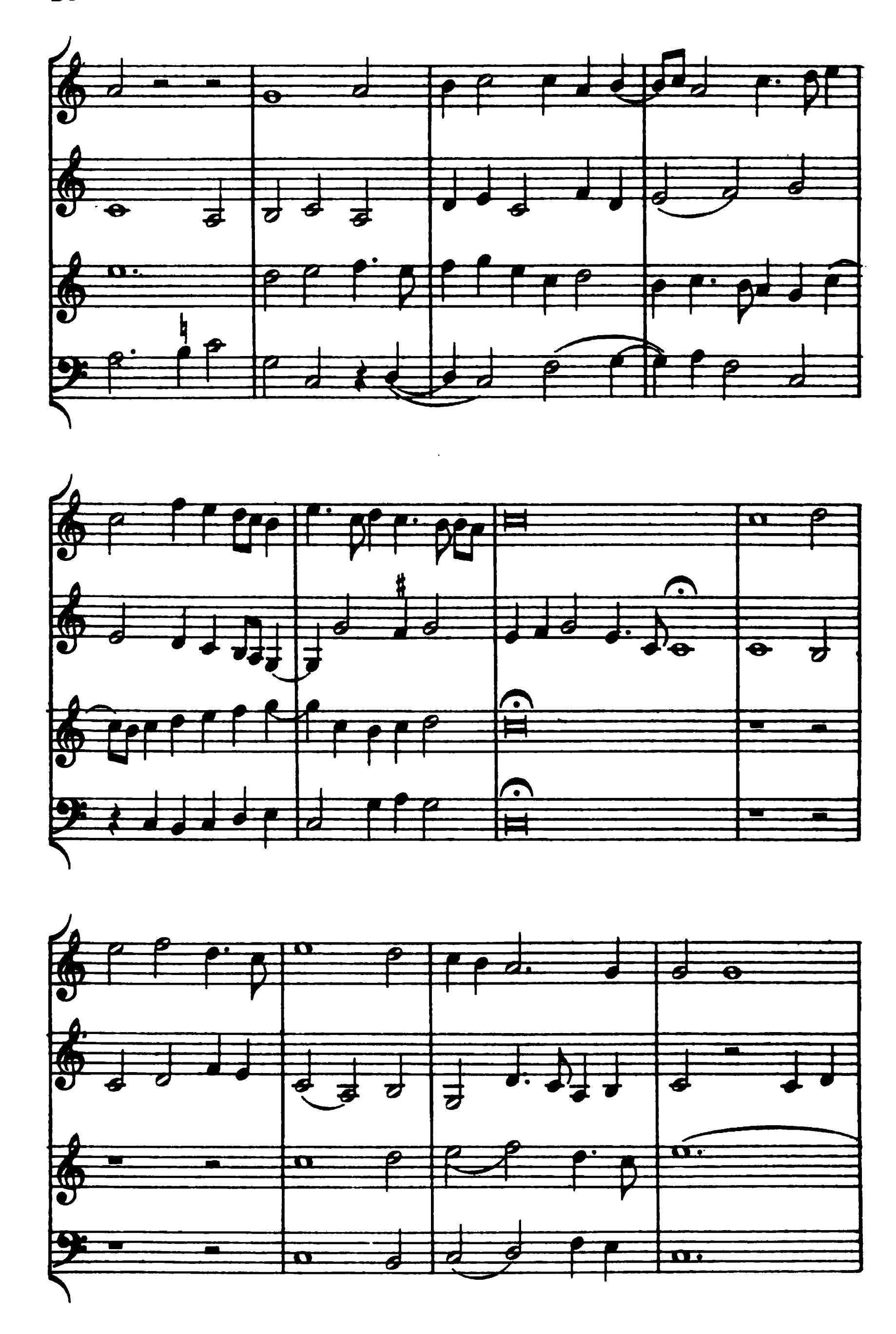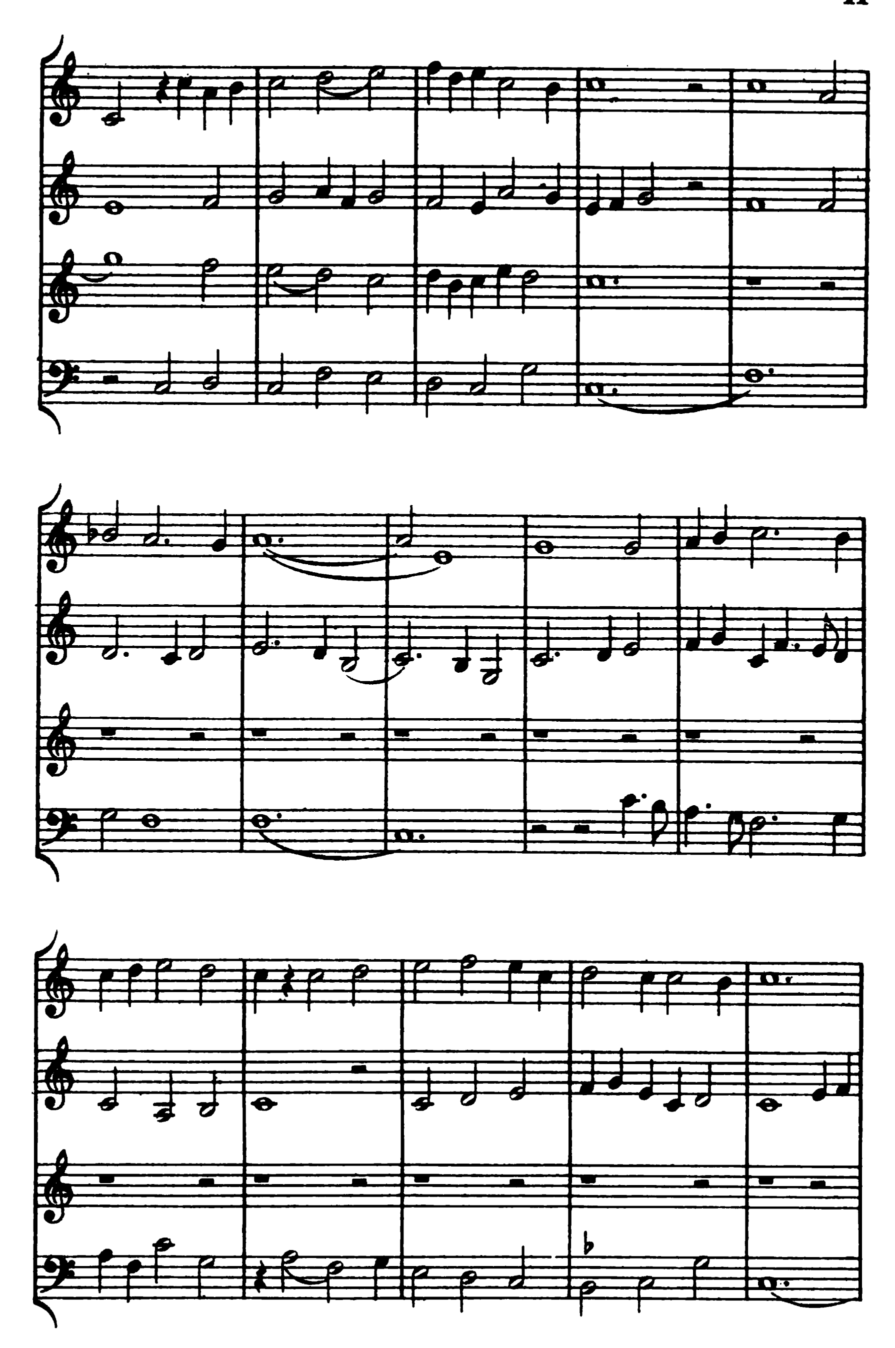
UNIVERSITY LIBRARY
his book should be returned on
he date last stamped below.
For
LIBRARY
LIBRARY





